

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN
TESIS DOCTORAL



Franca Maria Mancinelli

Percorsi tra la poesia italiana e spagnola contemporanea

Director: Dr. Alessandro Ghignoli


Tutor: Dra. María Gracia Torres Díaz

Año académico, 2019-2020



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Franca Maria Mancinelli

 <http://orcid.org/0000-0002-6689-7653>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Vicerrectorado Estudios de Posgrado
Servicio de Posgrado y Escuela de Doctorado

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña FRANCA MARIA MANCINELLI

Estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCION de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: RELACIONES SOCIO-ANTROPOLÓGICAS ENTRE ESPAÑA E ITALIA EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

Realizada bajo la tutorización de MARIA GRACIA TORRES DIAZ y dirección de ALESSANDRO GHIGNOLI (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 23 de Junio de 2020

Fdo.:

Franca Maria Mancinelli



EFQM AENOR



bq
bequal

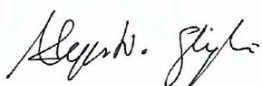
Edificio Pabellón de Gobierno. Campus El Ejido.
29071
Tel.: 952 13 10 28 / 952 13 14 61 / 952 13 71 10
E-mail: doctorado@uma.es



Autorización del Director y de la Tutora

Por la presente se comunica la autorización a trámite y defensa de la tesis doctoral titulada: "Percorsi tra la poesia italiana e spagnola contemporanea", inscrita en el programa de doctorado "Lingüística, literatura y traducción" de la doctoranda Franca Maria Mancinelli

Y para que conste y surta los efectos oportunos ante quien proceda,



Alessandro Ghignoli

Director

María Gracia Torres Díaz

Tutora



Málaga 31/07/2020



Málaga a 23 de junio de 2020

El Dr. Alessandro Ghignoli, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

HACE CONSTAR

Que Franca Maria Mancinelli es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado “Lingüística, Literatura y Traducción”, con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada

Percorsi tra la poesia italiana e spagnola contemporanea

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente por compendio de publicaciones. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 23 de junio de 2020,

Fdo. Dr. Alessandro Ghignoli



Campus de Teatinos s/n. 29071 Málaga
Tel.: 952 13 16 83/1684/1685/1687/3432/3435 - Fax: 952 13 18 23



Universidad de Málaga

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

Tesis Doctoral

Percorsi tra la poesia italiana e spagnola contemporanea

Tesis por compendio de publicaciones
Mención de Doctor Internacional

Director: Dr. Alessandro Ghignoli

Tutor: Dra. María Gracia Torres Díaz

Doctoranda: Franca Maria Mancinelli



Abstract

Questa tesi è un compendio di pubblicazioni e di altri saggi inediti che attraversano la poesia italiana e spagnola contemporanea. La scelta degli autori non vuole essere rappresentativa da un punto di vista storiografico, né ambisce a tracciare un panorama letterario delle relazioni tra questi due paesi, ma è dettata da particolari consonanze e accensioni che hanno guidato in questi anni la mia ricerca, orientata verso un'idea di poesia capace di recuperare il proprio originario valore di azione creatrice, pratica di salvezza e di trasformazione della realtà. Le principali direttive tematiche in cui si struttura la tesi sono due: il paesaggio in cui leggere la traccia di un trauma storico e individuale, e il trauma vissuto attraverso l'esperienza della malattia e del lutto che la parola poetica può accogliere e trasformare.

Resumen

Esta tesis es un compendio de publicaciones y otros ensayos inéditos que cruzan la poesía italiana y española contemporánea. La elección de los autores no quiere ser representativa desde un punto de vista historiográfico, ni pretende dibujar un panorama literario de las relaciones entre estos dos países, sino que está dictada por consonancias particulares que han guiado mi investigación a lo largo de los años, orientada hacia una idea de poesía capaz de recuperar su valor original de acción creativa, práctica de salvación y transformación de la realidad. Las principales directivas temáticas en las que se estructura la tesis son dos: el paisaje en el que se puede leer el rastro de un trauma histórico e individual, y el trauma experimentado a través de la experiencia de la enfermedad y el luto que la palabra poética puede acoger y transformar.

INDICE

Introduzione	p. 13
Metodologia e obiettivi.....	p. 16
Stato dell'arte – Relazioni tra poesia italiana e spagnola contemporanea.....	p. 19
Il critico come <i>sherpa</i>	p. 25
Poesia e ritualità.....	p. 29
Il valore antropologico della poesia come pratica di trasformazione.....	p. 35

1. ESPERIENZE DEL PAESAGGIO TRA MEMORIA E PRESENTE

1.1 La néva di Tolmino Baldassari. Un privato e corale <i>requiem</i>	p. 45
1.1.2 Un lungo fermo immagine.....	p. 52
1.2 La parte vivente dei morti. Per Mario Benedetti	p. 55
1.2.1 <i>Umana gloria</i> , il congedo da un mondo.....	p. 57
1.2.2 I morti e la parola poetica: dispersione e durata.....	p. 59
1.2.3 Lo spegnersi del legame tra vivi e morti.....	p. 62
1.3 El lenguaje del paisaje en la poesía contemporánea de Italia y España: Mario Benedetti y Vicente Valero	p. 65
1.3.1 La lengua de la poesía– Introducción.....	p. 65
1.3.2 Vicente Valero: poesía como pintura del paisaje.....	p. 66
1.3.3 Mario Benedetti: la despedida del paisaje de la infancia.....	p. 74
1.4 Tra devastazione e idillio. Il paesaggio in <i>Umana gloria</i> di Mario Benedetti, attraverso le traduzioni in spagnolo	p. 79
1.4.1 Il dissolversi dell'io e del proprio nucleo biografico: <i>Moriremo guardati</i>	p. 81
1.4.2 La forza della dispersione: Benedetti legge <i>Composita solvantur</i> di Fortini..	p. 83
1.4.3 Una lingua incisa dal terremoto.....	p. 84

2. OLTRE L'IO, DENTRO LA NATURA

2.1 Poesia come preghiera in Carlo Betocchi.....	p. 89
2.1.1 La trasfigurazione del reale.....	p. 95
2.1.2 Il lavoro, preghiera del corpo.....	p. 98
2.1.3 L'insegnamento dei tetti.....	p. 103
2.2 «Ero ma sono». Franco Fortini tra dissolvenza e resistenza.....	p. 107
2.2.1 La conoscenza, una forma di lotta necessaria.....	p. 110
2.2.2 Una eredità fatta di nulla: la lettera al padre.....	p. 112
2.2.3 Verso l'oltrepasamento dell'io.....	p. 116
2.2.4 «Di bene un attimo ci fu». Il lascito di Fortini.....	p. 118

3. LA TRASFORMAZIONE DEL DOLORE. ATTRAVERSO L'ESPERIENZA DELLA MALATTIA E DELLA MORTE

3.1 La poesia come pratica di salvezza.....	p. 121
3.1.2 <i>Voci della presenza</i> : Rossana Abis.....	p. 125
3.2 Oltre il ghetto del dolore: esperienze di poesia come cura e testimonianza....	p. 133
3.3 Il messaggio politico di Kübler-Ross. Pasolini e la criminalità di massa.....	p. 137
3.4 L'eredità di Kübler-Ross e i Death Studies in Italia.....	p.138
3.5 Poesia e Alzheimer.....	p. 140
3.6 Scrivere il dolore. Rischi.....	p. 145
3.7 Scrivere il dolore: due esempi nella poesia italiana contemporanea.....	p. 147
3.7.1 Orso Tosco, oltre «la lingua di ghiaccio». La poesia nel romanzo.....	p. 147
3.7.1.2 <i>Figure amate</i>	p. 151
3.7.2 Daria De Pellegrini, <i>Spigoli vivi</i>	p. 155
3.8 Un primo bilancio. Tracce per un'analisi.....	p. 159
3.9 Scrivere il dolore. Una rassegna della poesia spagnola contemporanea.....	p. 163
3.9.1 Leopoldo María Panero: poesia dell'autodistruzione.....	p. 164
3.9.2 Jorge Riechmann, la rinascita nella malattia: <i>Tanto abril en octubre</i>	p. 173
3.9.3 Marta Agudo: <i>Historial</i> , un libro di poesia come cartella clinica. Un percorso attraverso le traduzioni in spagnolo.....	p. 177
3.9.3.1 <i>Cuatro tiempos</i> . Il paesaggio del dolore. Una lettura attraverso le traduzioni in italiano.....	p. 187
3.9.3.2 «Una forma de desnudo». La voce e il testo in Marta Agudo.....	p. 199
3.9.4 Nella trama dell'universo. <i>Amazzare Platone</i> di Chantal Maillard.....	p. 103

3.9.4.1 Scrivere per curare.....	p. 216
3.9.4.2 L'architettura del dolore: <i>Ammazzare Platone</i> di Maillard e <i>Appartamenti o stanze</i> di Carmen Gallo.....	p. 219
3.9.4.3 Dentro una casa di specchi. Su <i>Appartamenti o stanze</i> di Carmen Gallo.....	p. 220
3.9.5 <i>Las pequeñas espinas son pequeñas</i> . Raquel Lanseros.....	p. 227
3.9.5.1 La poesia di Lanseros dallo spagnolo all'italiano. <i>Fino a che saremo Itaca</i>	p. 234
3.9.5.2 <i>Onora le spine</i> : Antonella Palermo.....	p. 244
3.9.6 Llanos Gómez Menéndez, la voce di un'antica colpa: <i>Cartas de Caín</i>	p. 249
3.9.7 <i>Vetri nella pelle</i> , Violeta Medina.....	p. 257
Conclusioni	p. 277
Conclusiones	p. 283
Resumen en español	p. 287
Bibliografia	p. 303
Publicaciones contenidas en la tesis	p. 309

INTRODUZIONE

Questa tesi attraversa i percorsi di alcuni poeti italiani e spagnoli, dalla metà del Novecento ai nostri giorni. La scelta degli autori non vuole essere rappresentativa di questo periodo da un punto di vista storiografico, né ambisce a tracciare un panorama letterario delle relazioni tra questi due paesi, ma è dettata da particolari consonanze e accensioni che hanno guidato in questi anni la mia ricerca, ed è orientata verso un'idea di poesia capace di recuperare il proprio valore originario di azione creatrice, pratica di salvezza e di trasformazione della realtà. Un rituale arcaico e senza tempo, attraverso cui ristabilire armonia dentro se stessi e nella polis. Una particolare attenzione è stata data al tema del paesaggio a cui la lingua poetica si connette come una radice capace di attingere alle profondità della terra, e insieme come una «sonda lanciata verso il mistero» (Agamben).¹ Paesaggio composto da elementi che «abitano la nostra mente come strutture psichiche. [...] Percezioni visive che diventano visioni mentali» (Lingiardi).² Paesaggio che è deposito di traumi storici e individuali, come nella poesia di Mario Benedetti, che è tramite dell'esperienza della natura e della possibilità di ricongiungersi alla sua verità, come nella poesia di Carlo Betocchi e dell'ultimo Franco Fortini, che è immagine che la parola cerca di tradurre sulla pagina, come sulla tela di un pittore, per il poeta di Ibiza Vicente Valero.

Il secondo polo attorno a cui gravita la tesi è quello legato alla possibilità della poesia di attraversare e trasformare il dolore, recuperando il suo arcaico valore rituale e terapeutico. Sulla scia del progressivo diffondersi in Italia di approcci legati agli ambiti dei Medical Humanities, Death Studies e della Poetry Therapy, lo studio interroga la crescente quantità di opere poetiche legate a tematiche del lutto e della malattia, soffermandosi in particolare sulla recente attenzione verso la malattia di Alzheimer, riflettendo sui rischi che si presentano di fronte alla forza drammatica ed emotiva di tali tematiche. Come esempio di scritture capaci di elaborare e trasformare il dolore nella lingua, attraversa due opere contemporanee: *Figure amate* di Orso Tosco, libro legato all'esperienza dell'*hospice*, e *Spigoli vivi* di Daria De Pellegrini ambientato in una casa di ricovero per anziani. Infine traccia un primo bilancio per una futura più ampia indagine sul rapporto tra elaborazione del dolore e scrittura poetica, aprendo possibili piste di ricerca.

La parte dedicata alla poesia spagnola contemporanea prende le mosse da un articolo pubblicato su «El Cultural» da Jaime Cedillo, *Radiografía del dolor en la literatura* (27 giugno 2017), dove il critico sottolinea l'attenzione alla malattia e al dolore nella letteratura contemporanea spagnola, a partire da alcune pubblicazioni recenti che hanno riscosso l'attenzione della critica, come *Historial*

¹ Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, nottetempo, Roma 2014, p. 13.

² Vittorio Lingiardi, *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, p. 17.

(Calambour 2017) della madrilenia Marta Agudo. Questo testo dedicato all'esperienza ospedaliera dell'autrice, e concluso da alcuni paesaggi psichici nati dal dialogo con una serie fotografica di Cano Erhardt, è percorso attraverso le traduzioni che abbiamo fatto di alcuni testi dallo spagnolo all'italiano. Anche *Tanto abril en octubre* [*Tanto aprile in ottobre*] di Jorge Riechmann ci conduce nel reparto di un ospedale dove l'autore segue l'arco della malattia e guarigione dell'amata, con un'attenzione particolare ai segni e alla metamorfosi del corpo. Diverso il caso di Leopoldo Maria Panero che ha fatto dell'autodistruzione di sé il centro della propria poetica, riproponendo una postura di poeta maledetto, dedito agli eccessi e alle sregolatezze che gli hanno causato diversi ricoveri psichiatrici, dagli anni della giovinezza, fino alla morte avvenuta in un istituto psichiatrico delle Canarie. Il capitolo si conclude con quattro autrici contemporanee spagnole che, insieme a Marta Agudo, sono tra le voci più interessanti tra le generazioni nate tra il '50 e il '70, Chantal Maillard, Raquel Lanseros, Llanos Gómez Menéndez, Violeta Medina. La complessa architettura di *Matar a Platón* (2004) [*Ammazzare Platone*] di Maillard, nutrita degli studi filosofici orientali dell'autrice, prende le mosse dalla morte di un uomo in un incidente stradale che diventa il fulcro attorno a cui ruotano altre figure e sequenze, come in un caleidoscopio che apre alle molteplici prospettive del reale, mentre la seconda parte del libro, nella forma di una silloge frammentata, riflette sul rapporto tra scrittura e dolore. *Ammazzare Platone* è un *unicum* nella poesia contemporanea spagnola, il cui continuo e calibrato gioco di specchi, ricorda per certi aspetti il libro di Carmen Gallo, *Appartamenti o stanze* (2016), costruito attraverso un altrettanto meditata struttura dove figure si muovono e agiscono come ombre psichiche, personaggi di un teatro interiore. Anche il secondo libro di Llanos Gomez Menéndez, *Cartas de Caín* (2020), è un'eccezione nella poesia spagnola contemporanea, per la sua capacità di integrare la dimensione teatrale con la scrittura in versi, in una costruzione di senso che si nutre dei suoi studi sull'Avanguardia, della sua esperienza teatrale e in campo analitico-terapeutico, filtrando la propria ferita interiore in una fitta trama dove prendono voce figure bibliche e del mito classico. Rispetto a Gomez Menéndez e Maillard, la poesia di Raquel Lanseros si genera da una radice più apertamente esistenziale e autobiografica, anche se intrecciata a una riflessione filosofica o comunque volta verso un orizzonte antropologico, di meditazione sulle passioni e sui sentimenti dell'uomo. La sua vocazione alla luce e all'«allegria», la sua apertura alla vita e all'eros, la portano ad attraversare le “spine” dell'esistenza con fermezza e coraggio. Grazie alla disponibilità della sua traduttrice italiana, Naike Agata La Biunda, abbiamo potuto attingere al dialogo, tramite posta elettronica, tra autrice e traduttrice, in cui affiorano alcuni interessanti aspetti del lavoro che ha portato alla traduzione del libro. Alla poesia di Lanseros si avvicina per certi aspetti la

scrittura di Antonella Palermo, per la sua indagine sulle relazioni affettive e la sua apertura alla forza vitale dell'eros fino a riconoscere il valore del dolore e "onorare le spine".

Il lavoro raccolto in questa tesi, strutturata come compendio di pubblicazioni, prende le mosse da particolari consonanze e accensioni che hanno guidato in questi anni la mia ricerca, dagli incontri e dalle occasioni che hanno scandito il cammino, come la riedizione del volume di poesie di Tolmino Baldassari, *La néva. Poesie (1974-1981)* uscito nell'82 con un saggio di Franco Fortini per Forum/Quinta Generazione, e riproposto da Raffaelli nel 2016, con una mia prefazione, e la partecipazione ad alcuni convegni come quello organizzato nel dicembre 2016 dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Urbino per il trentennale della morte di Carlo Betocchi «*Ciò che occorre è un uomo...*», a cura di Salvatore Ritrovato e Giorgio Tabanelli, e nel novembre 2017, al convegno organizzato dallo stesso Dipartimento per il centenario della nascita di Franco Fortini, «*...un intellettuale, un letterato, dunque un niente*». *Eredità di Franco Fortini*, a cura di Salvatore Ritrovato, Antonio Tricomi e Riccardo Donati. La parte dedicata a Mario Benedetti, comprende un saggio edito nel volume *Per Mario Benedetti* (Gialla Saggi, Fondazione pordenonelegge.it, 2018), e un intervento presentato in spagnolo al "I Seminario Internacional de narrativas del paisaje", *El paisaje y las humanidades*, organizzato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Málaga nell'ottobre 2017, dove il rapporto di Benedetti con il paesaggio è letto accanto a quello di un poeta del paesaggio come lo spagnolo Vicente Valero. *Il critico come sherpa*, una personale riflessione sul ruolo della critica letteraria, è stato presentato in inglese al seminario internazionale *The art of criticism* Lubiana (Slovenia), nel dicembre 2017, e pubblicato in sloveno sulla rivista «Lud Literatura». I paragrafi dedicati ad alcuni poeti contemporanei italiani come Rossana Abis, Daria De Pellegrini, Orso Tosco, Carmen Gallo, Antonella Palermo, rielaborano e ampliano testi critici pubblicati come prefazioni ai rispettivi volumi, recensioni o note critiche introduttive. Lo stesso per la riflessione sull'arte di Kiki Smith, apparsa nel testo *Una pratica di autochirurgia interiore* sulla rivista online Poetry Therapy (n. 1, giugno 2020, <https://www.poetrytherapy.it/>), e per i brani sull'opera di Sabrina Mezzaqui, nel suo interessante intreccio di gesto poetico e fare artistico che si genera da capolavori della letteratura e del pensiero e dal dialogo con alcuni poeti contemporanei come Antonella Anedda, estratti da un testo apparso sul blog «Le parole e le cose». Tutti i restanti paragrafi e capitoli della tesi sono inediti, così come le traduzioni che ho realizzato da *Historial* di Marta Agudo.³

³ Due testi tratti da *Cuatro tiempos* sono in uscita nell'autunno 2020 nell'antologia del progetto *Oikos – Classici contro* (*Clásicos contra*: <https://virgo.unive.it/flgreca/ClassiciContro.htm>), creato e diretto dai professori dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani.

Metodologia e obiettivi

I saggi che compongono questa tesi sono stati scritti da una prospettiva che coniuga lo sguardo socio antropologico con un'attenzione all'analisi del testo tesa a cogliere la specificità dello stile dei singoli autori. Gli autori di lingua spagnola sono stati letti sia in lingua originale che nella traduzione in italiano, evidenziando eventuali elementi di riflessione nella traduzione stessa. Dove non erano presenti traduzioni in italiano, sono state effettuate da noi. La prospettiva comparatistica tra poesia italiana e spagnola contemporanea, sottesa al lavoro di questa tesi anche quando non esplicitamente espressa, emerge in particolare in un saggio dove, seguendo la tematica del paesaggio, vengono affiancati i percorsi di due autori delle rispettive tradizioni, come Mario Benedetti e Vicente Valero, oppure nel percorso di alcune poetesse spagnole della generazione tra il '50 e il '70 come Chantal Maillard e Raquel Lanseros in cui emergono consonanze stilistiche e tematiche con poetesse italiane contemporanee. Tutto il capitolo 3, *La trasformazione del dolore. Attraverso l'esperienza della malattia e della morte*, è un primo tentativo di mettere in dialogo voci della poesia italiana e spagnola contemporanea, a partire da una tematica che coinvolge lo stile e la lingua degli autori, raccogliendo alcune prime ipotesi di lavoro.

L'obiettivo che questa tesi si propone è quello di tracciare alcuni possibili percorsi di dialogo tra poesia italiana e spagnola contemporanea, i cui rapporti sono spesso confinati a saggi e articoli specialistici. L'unica monografia attualmente disponibile è *Un diálogo transpoético. Confluencia entre poesía española e italiana (1939-1989)* di Alessandro Ghignoli, indispensabile per avere un panorama dei rapporti tra poesia italiana e spagnola tra gli anni del franchismo e la fine degli anni '80. Dalla poesia in esilio fino alla «moltiplicità di voci» delle ultime generazioni, questo studio segue, con un taglio prevalentemente storiografico, il percorso poetico italiano e spagnolo tracciando alcuni ponti tra esperienze consonanti, come quella di Eladio Cabañero e Rocco Scotellaro, e tra le più recenti, Ana Rossetti e Patrizia Valduga, Luis Garcia Montero e Gianni D'Elia. Questa tesi, strutturata per compendio di pubblicazioni, propone alcune possibili consonanze di voci, in quello che resta tuttora un campo non abbastanza frequentato dalla critica.

CONTENUTI

UNA CONCLUSIONE APERTA

Stato dell'arte - Relazioni tra poesia italiana e spagnola contemporanea

Attualmente gli studi comparativi tra la poesia spagnola e la poesia italiana contemporanea sono pochi e, se si eccettua la monografia di Alessandro Ghignoli *Un diálogo transpoético. Confluencia entre poesía española e italiana (1939-1989)*,⁴ perlopiù affidati a sporadici saggi e articoli apparsi su rivista.⁵

Il primo problema che si presenta nella relazione tra poesia italiana e spagnola, riguarda l'indicazione di una possibile comune cornice cronologica. Ghignoli sceglie come limite l'89 che, con la caduta del Muro di Berlino, ha portato a radicali cambiamenti e alla fine di una certa visione dell'Europa e del mondo, e come punto di partenza il '39, anno che segna l'inizio della dittatura franchista e l'inizio della seconda guerra mondiale (anche se l'Italia entrerà ufficialmente nel conflitto l'anno seguente); un anno fondamentale per il Novecento Spagnolo, ma non altrettanto per quello italiano, che nella storiografia letteraria tende a preferire il '45 che, con l'uscita dal conflitto mondiale e la fase di ricostruzione, segna l'inizio di una serie di radicali cambiamenti economico-sociali che coinvolgono profondamente il paese.

Quando comincia la contemporaneità? La letteratura contemporanea è una disciplina universitaria che parte dagli anni della Rivoluzione francese e arriva a oggi. Copre insomma quasi due secoli e mezzo, buona parte dei quali riferibili piuttosto alla letteratura moderna e modernista. Direi che la contemporaneità letteraria può datarsi o dalla fine della seconda guerra mondiale o dagli anni del postmoderno e della globalizzazione, e insomma o dal 1945 o dagli anni settanta del Novecento. Si possono portare buone ragioni per entrambe queste date. Io però opterei decisamente per la seconda.⁶

Se nella critica letteraria italiana è diffusa la tendenza a riconoscere il 1945 come data simbolica di inizio della poesia contemporanea, per la sua importanza storica, più che per specifici motivi letterari, non può essere lo stesso per la Spagna che, chiusa nella dittatura franchista dal 1939 e

⁴ Alessandro Ghignoli, *Un diálogo transpoético. Confluencia entre poesía española e italiana (1939-1989)*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2009.

⁵ Vedi ad esempio, riguardo alla traduzione della poesia di José Ángel Valente, il saggio di Julio Pérez-Ugena, *José Ángel Valente a quattro mani: i frammenti verso la lingua*, «Semicerchio», XXX-XXXI, 2004, pp. 37-39, consultabile anche in rete: <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=438>. E il numero monografico della rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* – XII (2019), dedicato a Valente per i novant'anni dalla nascita, "El sueño de la nada" (a Valente en los noventa años de su nacimiento) a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce, <https://iris.unin.it/retrieve/handle/11572/254875/310600/Introduzione.pdf>.

⁶ Romano Luperini, *Insegnare la letteratura contemporanea*, «laletteraturaenoi», 3 agosto 2017. Intervento scritto in occasione del corso di formazione regionale *Insegnare la contemporaneità* organizzato a Catania il 23-24-25 febbraio 2016 dall'ADI/SD Catania, dall'Editore Palumbo e dall'Università degli Studi di Catania – Dipartimento di scienze umanistiche, https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/scuola_e_noi/466-insegnare-la-letteratura-contemporanea.html.

appena uscita dalla guerra civile, resta neutrale durante il secondo conflitto mondiale e vive fino al 1975 (anno della morte di Francisco Franco), una particolare situazione di arretratezza e di controllo della vita e della cultura del paese. Il boom economico e le profonde trasformazioni sociali che vive l'Italia negli anni '60, non toccano la Spagna che registra in quegli anni solo una parziale diminuzione della depressione economica e una prima apertura da parte delle élite intellettuali, alle correnti culturali e agli autori oltre confine. Dai primi anni Sessanta nascono in Italia diverse cattedre universitarie di Lingua e Letteratura spagnola, e si diffondono gli studi ispanistici e traduzioni di poesia spagnola che riguardano non più soltanto gli autori più noti come Antonio Machado o le voci della generazione del '27 (come Garcia Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Luis Cernuda), ma anche gli autori della generazione del '50, conosciuti attraverso l'antologia di Castellet, *Veinte años de poesía española* (Seix Barral, Barcelona 1960), pubblicata in traduzione italiana da Feltrinelli nel '62: *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*, a cura di Dario Puccini. Sono autori gravitanti attorno alle due scuole poetiche di Barcellona e di Madrid, vicini a una "poesía social", impegnati a fare sentire la propria voce contro il franchismo, e a loro volta attivi nella traduzione di autori stranieri – questo periodo coincide infatti con una prima parziale apertura del regime. Tra gli autori italiani tradotti in questi anni, quelli più vicini a posizioni politiche antifasciste, come Pier Paolo Pasolini, Cesare Pavese e Salvatore Quasimodo, tradotti da José Agustín Goytisolo.⁷ Ma è soltanto con la fine della dittatura e l'istituzione della *Constitución democrática* (1978), che si apre la possibilità di viaggiare, di scrivere e pubblicare in libertà, e leggere anche tanti autori stranieri prima censurati. La lezione della Neoavanguardia italiana che si costituisce con l'antologia *I Novissimi* raccogliendo le voci del Gruppo '63,⁸ arriva in Spagna nel '70 con la seconda antologia di Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, che accoglie diversi autori tra cui il più giovane, allora poco più che ventenne, Leopoldo María Panero. È in questo decennio che, pur all'interno di peculiari caratteristiche dovute alla connessione con la propria tradizione, la distanza tra poesia italiana e spagnola diminuisce grazie alla presenza di riferimenti letterari, cinematografici e artistici comuni.⁹ Gli anni '80 sono un decennio di espansione economica e di apertura e crescita culturale per la Spagna che fa il suo ingresso ufficiale nella Comunità Europea (1986); la poesia accoglie la lezione della poesia internazionale contemporanea, e in particolare di quella statunitense.

⁷ José Agustín Goytisolo traduce *Mamma Roma* di Pasolini (Seix Barral, Barcellona 1965) e un'antologia di testi di Quasimodo e Pavese: *Poemas de Salvatore Quasimodo* (La isla de los ratones, Santander 1963), *Antología poética de Cesare Pavese* (Plaza & Janés, Barcelona 1971).

⁸ Alfredo Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961; nuova ed. 1965), con poesie del curatore e di Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta. Nell'ottobre del '63 si tenne a Palermo il Convegno da cui prese nome il "Gruppo '63".

⁹ Alessandro Ghignoli, *Un diálogo transpoético*, cit., p. 13.

Durante gli anni del franchismo, il legame tra la letteratura spagnola e l'Italia si rinsalda attraverso alcune figure che vi furono esiliate (come Rafael Alberti che risiedette a Roma tra il 1963 e il 1977, approfondendo, attraverso il contatto con i pittori italiani, la sua sperimentazione poetico-grafica)¹⁰ e attraverso l'interesse di alcuni studiosi e traduttori, vicini all'ermetismo, come Oreste Macrì, che traduce le *Poesie di Antonio Machado* (Lerici editori, Milano, 1959), confluite di recente nel Meridiano Mondadori dedicato al poeta spagnolo, *Tutte le poesie e prose scelte* (2010), e da Carlo Bo che traduce la tragedia *Yerma* di Federico Garcia Lorca e le sue poesie e prose che Garzanti ripropone ancora in due volumi,¹¹ *Platero* [1914] di Juan Ramon Jiménez, e opere di altri autori come Unamuno e Ortega y Gasset.

Una interessante panoramica della poesia spagnola tradotta in Italia tra il 1975 e il 2015, è stata tracciata da Matteo Lefèvre nel saggio *Quarant'anni di poesia e democrazia* per la rivista «Testo a fronte» (n. 55, 2016),¹² che aggiorna e riprende lo studio apparso in *Poesia 2007-2008. Tredicesimo annuario*.¹³ Un «affresco composito» in cui non è possibile riconoscere il prevalere di poetiche, ma in cui emergono alcuni dati significativi, come il ruolo importante svolto soprattutto da case editrici medio piccole come Levante di Bari, Passigli e Mauro Pagliai di Firenze, Raffaelli Editore di Rimini, Azimut e Ponte Sisto di Roma, e quello di ispanisti che si dedicano alla traduzione con il supporto di istituzioni pubbliche. Il gruppo più tradotto in Italia risulta quello dei poeti raccolti attorno all'antologia di Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, di cui si celebra quest'anno, alla Casa Panero di Astorga, il cinquantenario con il congresso *Los Novísimos. Cincuenta años de una antología decisiva*.¹⁴ L'antologia comprende i poeti Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Manuel Vázquez Montalbán, Vicente Molina Foix, Leopoldo María Panero, José María Álvarez, Guillermo Carnero, Ana María Moix, Antonio Martínez Sarrión. La rassegna di Lefèvre continua passando attraverso le generazioni di autori, da quelli che hanno esordito o avuto la loro maturità poetica negli anni '80, come Andrés Sánchez Robayna e quelli legati alla cosiddetta «poesia dell'esperienza», di cui Luis Garcia Montero è la voce più rappresentativa, a poeti come Juana Castro, Julio Lamazares, Clara Janés, fino agli autori nati tra gli anni '70 e '80, come Juan Andrés García Román, Juan Carlos Reche, Erika Martínez. L'esplorazione si conclude con un bilancio positivo, secondo Lefèvre infatti «una buona parte della lirica del periodo post-franchista è ben

¹⁰ Vedi il volume *Rafael Alberti a Roma. Un poeta tra pittori*, Coordinamento, cura e introduzione di Loretta Frattale, Editori Riuniti University Press, Roma 2016. Il volume comprende saggi di Giancarlo Depretis, Francisco Javier Díez de Revenga, Loretta Frattale, Matteo Lefèvre, Gabriele Morelli, Julio Neira.

¹¹ Federico Garcia Lorca, *Tutte le poesie. Traduzione e introduzione di Carlo Bo*, 2 voll., Garzanti, Milano 1975.

¹² Matteo Lefèvre, *Quarant'anni di poesia e democrazia. La poesia spagnola tradotta in Italia (1975-2015)*, «Con testo a fronte», n. 55, 2016, pp. 57-78.

¹³ Matteo Lefèvre, *La Spagna democratica tra storia, poesia e traduzione ovvero Breve discorso sullo stato presente della lirica spagnola tradotta in Italia (1978-2007)*, in *Poesia 2007-08. Tredicesimo annuario*, a cura di P. Febbraro e G. Manacorda, Alberto Gaffi Editore, Roma 2008, pp. 91-111.

¹⁴ Congresso internazionale organizzato dalla Asociación Amigos de la Casa Panero, *Los Novísimos. Cincuenta años de una antología decisiva*, Casa Panero (Astorga, 20, 21 y 22 de julio de 2020).

rappresentata all'interno dell'editoria italiana».¹⁵ In realtà, diversi di questi libri di poesia spagnola tradotta restano all'interno della ristretta cerchia degli addetti ai lavori a causa dello scarso impegno nella diffusione e promozione di questi piccoli e medi editori, per cui come afferma Valerio Nardoni, «la validità di moltissimi progetti editoriali viene regolarmente offuscata dalla loro irrilevanza a livello di comunicazione».¹⁶ È per questo che ha realizzato il libro *Per terre di Spagna. Videoantologia della poesia spagnola contemporanea* (valigie rosse, Firenze 2018), anticipazione di un progetto più ampio, nato da un viaggio in Spagna fatto dal luglio 2009 al febbraio 2010, intervistando i poeti attraverso una sorta di “staffetta”, partita da Calceite, dove abita la moglie di Ángel Crespo (poeta che con cui si concludeva l'antologia di Macrì), e continuata attraverso il poeta che, di volta in volta, veniva suggerito dagli intervistati. Ha raccolto così sessanta videointerviste a poeti spagnoli di diverse generazioni, dal più anziano, Pablo García Barna (classe 1921), al più giovane, il ventenne David Leo García, attraverso quello che Nardoni definisce «un piccolo esperimento di umanesimo digitale».¹⁷

Nel suo aggiornato e documentato saggio che attraversa *La poesia ispanica novecentesca in traduzione italiana*, Nardoni rileva la necessità di realizzare un'antologia della poesia spagnola del secondo Novecento, visto che l'antologia curata da Oreste Macrì per Garzanti nel '74, *Poesia spagnola del Novecento*,¹⁸ si ferma ad autori della generazione del '50, ed andrebbe quindi aggiornata. Questa antologia potrebbe essere anche un'occasione per ridare luce a pubblicazioni disperse presso piccoli e medi editori e rimaste poco diffuse. Rispetto alle generazioni di poeti antologizzate da Macrì, riunite attorno a una poetica o comunque a gruppi che condividevano l'esperienza della poesia (così le generazioni del '98, del '27 e del '36), il panorama del secondo Novecento si fa molto più aperto e plurale, e dunque difficile da storicizzare. Secondo Nardoni sarebbe importante affidare questa antologia a diversi traduttori per evitare l'uniformità delle scelte e delle versioni dei testi. Il lavoro di Gabriele Morelli sulla generazione del '50, di Alessandro Ghignoli su quella dell'80, insieme alla ricognizione sulle ultimissime generazioni dell'antologia *Canto e demolizione* (2013),¹⁹ potrebbero essere i primi passi in questa direzione.

¹⁵ Matteo Lefèvre, *Quarant'anni di poesia e democrazia*, cit., p. 71.

¹⁶ Valerio Nardoni, *La poesia ispanica novecentesca in traduzione italiana. Panoramica e proposte*, «Tradurre», 10, 2016, consultato il 29 maggio 2020, <https://rivistatradurre.it/la-poesia-ispánica-novecentésca-in-traduzione-italiana/>.

¹⁷ Le interviste sono visibili nel canale Youtube *Per terre di Spagna*, che contiene le letture dei poeti con un breve stralcio delle interviste.

¹⁸ Una prima edizione è uscita per Guanda nel 1952.

¹⁹ Gabriele Morelli (a cura di), *Poesia spagnola del Novecento: la generazione del '50*, con la collaborazione di Annelisa Addolorato, Le Lettere, Firenze 2008; Alessandro Ghignoli (a cura di), *Notte dell'assedio. Quattro poeti spagnoli contemporanei. Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Bejamin Prado, Luis Muñoz*, Edizioni Orizzonti Meridionali, Cosenza 2005; Lorenzo Mari, Alessandro Drenaggi, Luca Salvi (a cura di), *Canto e demolizione. 8 poeti spagnoli contemporanei*, Thaumata Edizioni, Pesaro 2013. Per le ultimissime generazioni, può essere utile la recente antologia curata da Alberto Pellegatta e Massimo Dagnino, *Planetaria. 27 poeti del mondo nati dopo il 1985*, edizione multilingue, Taut 2020, dove sono compresi tre poeti spagnoli: Cristian Alcaraz (Malaga, 1990), David Leo (Malaga, 1988), Sara Torres (Gijon, Spagna 1991).

Diversi progetti di ricerca hanno tentato, negli ultimi vent'anni, di tracciare una mappa delle traduzioni italiane di letteratura straniera. Tra questi il convegno *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres* (2003), curato da Edoardo Esposito e confluito nell'omonimo volume edito da Pensa Multimedia Editore di Lecce, e il recente convegno organizzato dal Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Chieti-Pescara, *Le banche dati sulle traduzioni di letterature straniere in Italia* (Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti-Pescara, 3-4 giugno 2020), un tentativo di riflettere sul lavoro fatto finora e di costruire una sorta di anagrafe delle banche dati esistenti, spesso confinate tra i materiali digitali delle singole università, o inevitabilmente limitate e tentativi ancora parziali, come la recente banca dati digitale LTit – Letteratura tradotta in Italia (www.ltit.it, 2018). LTit nasce da un progetto per monitorare la letteratura straniera tradotta in Italia, e ricostruire il contesto che ha portato alla traduzione di un testo, attraverso le relazioni tra traduttori, mediatori culturali, editori; ideato dal gruppo di ricerca “Storie e Mappe della Letteratura tedesca in Italia nel Novecento”, coordinato da Michele Sisto, funziona come un repertorio bibliografico, diviso per autori, traduttori, mediatori, opere, traduzioni, edizioni, case editrici, collane, riviste. Attualmente però le letterature prese in esame sono soltanto la tedesca, scandinava, inglese e russa.

Nuovi studi e apporti verranno dal Convegno Internazionale “*Passeurs*” – *La cultura italiana fuori d'Italia (1945-1989)* che si tiene all'Universidad de Buenos Aires dal 26 al 28 agosto 2020 e comprende anche giornate seminariali sulla ricezione e immaginario della letteratura italiana del Secondo Novecento (1945-1989), per tracciare una mappa della sua presenza fuori d'Italia, attraverso le figure dei “passeurs”, mediatori dell'immaginario letterario, ricostruendo la ricezione e diffusione di opere e autori attraverso le traduzioni, le antologie, le riviste.

Il critico come *sherpa*

Paper discusso in inglese nel seminario internazionale *The art of criticism* Lubiana (Slovenia), 30 novembre – 1 dicembre 2017, pubblicato in sloveno nella rivista *Lud Literatura*, <http://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/kritik-kot-serpa/>

Tra parola e parola, tra parola e cosa, si aprono interstizi da cui si può sentire il silenzio della lingua originaria che ci unisce. La lingua, questa materia antichissima che ci attraversa, esce dalle nostre labbra ricevendo la vita e il significato che abbiamo in noi raccolto. Ci è consegnata in dono dai nostri antenati: di generazione in generazione, continuiamo a tenerla in vita, a custodirla.

Attraverso l'esperienza della poesia si tende a tornare, istintivamente, alle origini della lingua, quando la parola era gesto, rito di tutto il corpo che affronta le potenze sconosciute, il male, la paura, per ristabilire un'armonia. La poesia ha in sé la forza di trasformare noi stessi e la realtà, è un'azione creatrice (*poieo*), perché conserva il «valore magico della parola» (Florenskij) appartenuto a ogni civiltà ai suoi esordi. La nostra attenzione concentrata apre una fenditura attraverso cui la realtà si presenta nella sua parte più autentica e viva, come un pulviscolo in eterno movimento. La parola poetica ha in sé questa energia, questa possibilità di arrivare al cuore delle cose e trasformarle. È attraverso questo nucleo poetico che la lingua agisce in noi stessi e nella realtà in cui siamo immersi. La lingua che parliamo oggi in Italia viene da quell'italiano medio che, come ha riconosciuto Pasolini, si è plasmato a metà degli anni '60, attraverso i mass media, sul linguaggio tecnico-aziendale che è dilagato uniformando la ricchezza e la vitalità dei dialetti e delle parlate locali. Il prevalere di questa lingua inerte, che ci spoglia della nostra stessa umanità, è uno dei sintomi di quell'omologazione culturale prodotta dalla società dei consumi che ha portato al progressivo disfacimento della civiltà umanistica su cui si era per secoli fondato il sapere. Questi ruderi non appartengono soltanto all'Italia, ma all'Occidente, al mondo che alle stesse logiche di mercato viene uniformandosi. Facoltà fondamentali come quelle dell'attenzione e della contemplazione sono sempre più atrofizzate. Viviamo in un'anestesia prolungata, privati della parte più temibile e viva di noi, la nostra possibilità di sentire, le nostre emozioni, e tutto ciò che attraverso esse si apre: l'incontro con la nostra verità, il contatto con la bellezza e la sua forza miracolosa, capace di orientare il cammino, di cambiare il corso delle cose. Siamo consegnati alla superficie, in connessione perenne con schermi che rimandano frammenti deformati e distorti del nostro volto. In una società che

cancella l'esperienza, ossia la radice di ogni parola autentica, qual è il compito che spetta al critico? Forse non è mai stato così difficile e allo stesso tempo così fondamentale come nel nostro presente in cui l'unica traccia di pensiero critico sembra un aleatorio e compulsivo *like*. È vero, come afferma Andrej Hocevar nell'introduzione a questo seminario, che la funzione della critica va radicalmente ripensata. Le due realtà di cui dovrebbe essere tramite, quella degli autori e quella dei lettori, si sono così allontanate che il ponte sembra sospeso sul vuoto, destinato a crollare. Vedo questo se penso al rapporto che la nostra quotidianità ha con i classici, con la tradizione, e con quegli autori contemporanei che l'hanno ereditata continuando a tenere in vita la nostra lingua. Se penso invece al proliferare di scrittori che riescono a essere visibili grazie alla rete e all'appiattimento dell'industria editoriale, l'immagine è quella di due rive che si sono congiunte in un territorio indefinito, tanto che il ponte, divenuto inutile, si è fatto un rudere. È così che, estremizzando, ma cogliendo anche una pericolosa realtà insita nei meccanismi della rete, i "sedicenti autori" si rivelano allo stesso tempo i lettori, i critici e gli editori di se stessi. Quale ruolo può assumere la critica in questo scenario, che cosa può fare oltre a desiderare la propria "eutanasia" (riprendendo il titolo di un pamphlet di Mario Lavagetto)?²⁰ Credo che la sua sopravvivenza sia possibile nella misura in cui è capace di appartenere al suo tempo come "ospite ingrato" (Franco Fortini),²¹ da una marginalità che le consente di preservare una propria libertà dai condizionamenti dell'industria editoriale e dei mass media, ma anche dalla pressione di un'accademia sempre più burocratizzata e soggetta a parametri valutativi che ingenerano deleteri meccanismi di "produzione saggistica". Il compito principale che spetta oggi al critico letterario, come a tutti coloro che vivono cercando un rapporto autentico con la bellezza, è quello di creare «sacche di resistenza» (John Berger),²² piccole comunità dove ciò che è più inerme e fragile, viene riconosciuto e preservato. Penso alle letture, agli incontri di poesia, a questo stesso seminario che ci porta qui, a Lubiana, come un piccolo stormo di uccelli migratori in sosta per alcuni giorni, per passarsi consigli di rotta, conoscenze dei venti, e poi di nuovo disperdersi, tornando ognuno al proprio viaggio. Ma penso anche alla scuola, all'importanza di portare ai ragazzi l'esperienza della letteratura come incontro con una voce che può aprire, tra le pareti della nostra quotidianità, una porta inaspettata. Ascoltarla comporta la capacità di spogliarsi del proprio io, di disarmarsi delle proprie difese, e aprirsi all'ospitalità dell'altro. Comporta la capacità di abitare il tempo, fino a che si sospende e dilata in una soglia. Da lì, da questo stato di percezione limpida, inizia quel dialogo con l'altro che ci restituisce la parte più profonda di noi stessi. Questa esperienza è all'origine di

²⁰ Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.

²¹ Franco Fortini, *L'ospite ingrato: testi e note per versi ironici*, De Donato, Bari 1966, e F. Fortini, *L'ospite ingrato: primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985.

²² John Berger, *The Shape of a Pocket*, Bloomsbury, London 2001, trad. di M. Rullo, *Sacche di resistenza*, Giano Editore, Milano 2003.

quella lettura che nutre e forma la nostra umanità, come della scrittura – che altro non è se non l'ascolto di una voce. È a questa esperienza fondativa che la critica, e con essa la parte di coscienza vigile della società, deve guidare, come riappropriazione di quella facoltà di percepire, che come un magnete orienta i nostri passi. Ciò riguarda il rapporto tra critica e lettori come quello tra critica e autori che, smarrito il legame con la necessità da cui si origina la scrittura (la sua radice nell'esperienza), non possono che aderire al gioco aleatorio e diversivo del mercato. Al critico spetta il compito di custodire quei valori che erano al centro della trascorsa civiltà umanistica e di cercare le forme e le possibilità della loro resistenza nel presente, dalla marginalità in cui si trovano, vivendola, più che come rifugio o esilio, accogliendo quel «segno sottile», quella «tensione impercettibile» attraverso cui, come sostiene Ludwig Hohl, avviene il «rinnovamento creativo». Abbandonate le certezze che ideologie e strumenti interpretativi sembravano offrire nei decenni scorsi (marxismo, psicanalisi, semiotica, strutturalismo, critica tematica e le tante diverse direzioni e correnti), dovrà aprirsi quanto più possibile, senza schermi e strutture, a ciò che lo avvicina a quell'esercizio interiore indispensabile per accedere all'esperienza della bellezza. Avanzando oltre il nichilismo e le macerie del Novecento, proprio nel modo che questi versi di Ko Un indicano: «Se la strada non c'è, / la costruisco mentre procedo». Questi passi che si compiono uno dopo l'altro, in un totale affidamento, sembrano creare nel vuoto il filo che li tiene sospesi. Forse è proprio su questa forza poetica che la critica deve rifondarsi, recuperando un rapporto con la verità e l'autenticità della parola come creatrice di realtà, «frutto del Sacrificio del silenzio dal quale è sorta» (Raimon Panikkar).²³ Il nostro è un presente saturo di immagini e di parole che sono meri riverberi ed echi di superficie, affollano il nostro immaginario senza aprire alcuna soglia, anzi impedendoci l'accesso a quella percezione che consente di trasformare noi stessi e il reale. Così come, dopo decenni di devastazione e di incuria, è iniziata ad affermarsi una cultura del consumo sostenibile e una consapevolezza del paesaggio come bene da salvaguardare, è auspicabile che maturi anche una coscienza attenta allo spazio del nostro immaginario, come luogo sacro in cui si origina il nostro sguardo, la direzione del nostro cammino, l'energia che presiede alla nascita di ogni creazione. Viviamo ancora in un momento di euforia per la possibilità di espressione che la rete ci ha dato, portandoci all'esposizione della nostra vita privata, alla comunicazione immediata di ogni nostro impulso, come cercando di sfuggire a quel rapporto di verità con noi stessi, con il risultato di acuire ancora di più l'angoscia della nostra solitudine. Non abbiamo ancora preso consapevolezza di quanto sia vana ogni parola che non sia sorta da un lavoro interiore, dal silenzio come apertura all'ascolto. È come se andassimo cospargendo la terra di rifiuti, residui del nostro io, scorie velenose del nostro intimo.

²³ Raimon Panikkar, *Lo spirito della parola*, trad. e cura di J. Forzani e M. Carrara Pavan, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 22.

Quest'ansia sorda di comunicazione inficia anche gran parte di quella che vorrebbe farsi espressione creativa. Il risultato è un silenzio ottenuto dalla sovrapposizione di rumori di fondo, brandelli di frasi che non riescono mai a superare la barriera del suono, a raggiungerci con l'incandescenza di un'esperienza portatrice di significato. Nella parola italiana *senso*, ma anche nello spagnolo *sentido*, e nell'inglese *sense*, confluisce l'accezione fisiologica, legata al sentire con il corpo, al percepire, e insieme quella del "significato" che possono avere o meno le cose. Senza percezione non c'è significato. Le parole che non si originano da un'esperienza, sono gusci vuoti, meri strumenti di comunicazione incorporea, che trasmettono un segnale debole e falso, di qualcosa che non ci ha attraversato. In spagnolo e in italiano, la parola *sense* e *sentido* conserva anche il significato di "direzione". Il critico, e con lui la parte cosciente della società, dovrebbe orientarci verso questo rapporto autentico con la parola, accompagnandoci su questo sentiero, anche se sembra difficile e solitario, con la sicurezza e l'agilità di uno *sherpa*.

Poesia e ritualità

Fin dalle sue origini, la parola si è confrontata con il dolore e con il tentativo di trasformarlo. La poesia è probabilmente nata come atto rituale, per affrontare le forze sconosciute e distruttive e ricondurle, attraverso il ritmo, a un'armonia. Come scrive Brunella Antomarini in *Preistoria acustica della poesia* (Nino Aragno, Torino 2013), la poesia è erede della trasmissione rituale, orale delle idee che avveniva nelle società arcaiche e il poeta, anche oggi, è portato istintivamente a tornare a quella origine. Tornare a una dimensione rituale attraverso la poesia significa innanzitutto recuperare il corpo come fonte di conoscenza e di contatto con il mondo. E attingere al ritmo, radicarsi nel continuo pulsare e scorrere della vita. Il ritmo come unica legge a cui obbedire. È all'interno di questa obbedienza che ritroviamo l'eco di qualcosa che oltrepassa e supera la nostra individualità. Nel nostro muoverci alla ricerca di una sintonia da ristabilire nei confronti della realtà, attraverso la dimensione rituale ritroviamo l'altro, torniamo ad appartenere a un corpo unico, percepiamo un *noi*, una comunità. Quella lacerazione da cui aveva preso le mosse il nostro bisogno di parola si ritrova compresa, accolta, nella materia stessa della lingua, della nostra lingua madre che ci mette al mondo. La ritualità è una pratica di salvezza quotidiana: ogni nostro gesto, se privo di questa dimensione, rischia di risolversi in una meccanica riproduzione di azioni, in una gabbia che svilisce e deprime la nostra vita.

Come afferma uno sciamano eschimese di cui si può ascoltare una bellissima intervista registrata per *Uomini e profeti* il nostro fallimento è smettere di riconoscere la bellezza che è in ogni cosa. Ci blocchiamo quando non siamo più capaci di riconoscere il significato profondo che è in ogni nostra azione, che è appunto l'intima gioia di celebrare la bellezza della nostra vita.²⁴ In una delle sue lettere al fratello Theo, Van Gogh dopo avere visto la chiesa di Auvers a cui poi dedicherà un quadro,²⁵ scrive che deve fare qualcosa per quei tetti azzurri.²⁶ L'ardesia illuminata dal sole produce riflessi che si avvicinano al blu-azzurro ma è soltanto allo sguardo di Van Gogh che i tetti si presentano in questa intensità cromatica ed è precisamente a lui che chiedono di "fare qualcosa". Questo monito fermo che la realtà manda, è insieme anche una richiesta di soccorso che non può essere elusa o rinviata: per esistere quei tetti azzurri hanno bisogno del suo sguardo che li ha riconosciuti e accolti. «La realtà non è tenace, non è forte, ha bisogno della nostra

²⁴ *Cantastorie e guaritori. Il mondo magico degli sciamani. Con Angaangaq Angakkorsuaq e Costanzo Allione*, Uomini e profeti, a cura di Gabriella Caramore, Radio Rai 3, 9 maggio 2015. Per riascoltare la puntata: <<https://www.raiplayradio.it/audio/2015/05/9-maggio-2015---Storie-Cantastorie-e-guaritori-Il-mondo-magico-degli-sciamani-con-Angaangaq-Angakkorsuaq-Costanzo-Allione-ec1199b1-05ad-4e0f-b1e4-5f8c36374ea6.html>>.

²⁵ Vincent Van Gogh, *La Chiesa di Auvers-sur-Oise*, 1890, olio su tela, 94×74 cm, Parigi, Musée d'Orsay.

²⁶ Vincent Van Gogh, *Lettere a Theo* [1914], trad. di M. Donvito, B. Casavecchia, a cura di M. Cescon, Guanda 2016.

protezione» (Hannah Arendt).²⁷ Rischia infatti di svanire, cancellata dalla nostra distrazione, dal nostro essere distolti dal mondo virtuale e dalle costanti sollecitazioni a cui ci sottopone. Ciò che giunge attraverso la rete può apparirci tremendamente più reale della strada che percorriamo ogni mattina.

L'esperienza della bellezza chiama a un compito, a un compito infinito: assomiglia a un tentativo, impossibile, di sdebitarci. La sola cosa che possiamo fare è custodirla, tentare di accoglierla in noi, e di darle una forma perché non svanisca, perché possa attraversare il tempo. La parola poetica assume questo compito: la sua forma infatti ha in sé una illimitata capacità generativa di significato. Sta a noi, sia come lettori, sia nella pratica della scrittura, sia nell'oralità in cui vive la parola quotidiana, essere capaci di accoglierla e compiere quel lavoro che la consegna alla luce. In questo senso la poesia chiede a noi stessi una maternità. Ci chiama a prenderci cura di questo suo darsi inerme alla vita che sta cercando una forma, che non la tradisca e non le faccia violenza, che sappia approssimarsi con quella particolare attenzione e amore che lascia posto all'altro.

«Nessuno deve sapere che un segno riesce bene per caso... per caso e tremando. E che appena un segno si presenta riuscito bene per miracolo, bisogna subito proteggerlo, custodirlo, come in una teca» scrive Pasolini nella sceneggiatura di *Teorema*.²⁸ Credo che sia proprio questo il compito che spetta a un artista: creare dentro di sé quello spazio in cui il mistero può darsi, può essere accolto. Per questo deve farsi cavo come un contenitore che risuona. Fare ritorno alla corrente anonima della vita che preme entro i suoi confini individuali come un torrente contro i massi sul suo cammino. Se è fedele a questa forza originaria, qualcosa da lei giungerà. Allora non dovrà fare altro che esserne custode. A questo deve dedicare tutto il suo essere, tutta la sua attenzione: la forma più alta e limpida di amore, il nostro atto di fedeltà alla vita. Uno dei più bei film di Tarkovskij, *Nostalghia*,²⁹ ha al centro proprio il valore e il significato della creazione artistica. Come Gorčakov attraverso la vasca di Bagno Vignoni, dobbiamo mantenere la fiamma della candela accesa, proteggendola passo dopo passo. La fiamma vacilla, è ciò che c'è di più fragile e prezioso, va protetta con un palmo, con un lembo del cappotto. Si procede con la massima cautela. Nelle nostre mani ci sono le sorti del mondo. Come da bambini, soppesando il destino, in un gioco a cui ci siamo dedicati interamente. A questa stessa cura siamo chiamati lavorando nella lingua, come conducendo la nostra vita al bordo della vasca, al termine di ogni giornata.

²⁷ Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo* [1948], trad. di A. Guadagnin, Einaudi, Torino 2009.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, *Teorema* (1968), in Id., *Per il cinema*, Tomo I, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami. Cronologia a cura di N. Naldini, Modadori-I Meridiani, Milano 2001, p. 1089.

²⁹ *Nostalghia*, 1983, regia di A. Tarkovskij, sceneggiatura di A. Tarkovskij e T. Guerra.

La poesia è una forma del nostro conoscere, del nostro cercare un accordo con il reale. Trovare un “verso” significa avere un senso, una direzione, uscire dal disorientamento e dall’incertezza che ci avvolge. Significa ritrovare se stessi. Come ogni animale, anche l’essere umano ha “il suo verso”, può ricongiungersi con l’espressione che più gli appartiene. In un’area dell’Italia centrale si dice “non hai un verso” per dire: non hai una forma, non si sa chi sei. Con la poesia siamo ricondotti a ciò che siamo veramente, al nostro più autentico volto, che è quello buio, aperto, in cui può affiorare una foglia, un muso, ciò che siamo stati in sogno, ciò che non siamo ancora. Attraverso le parole esploriamo il territorio della nostra originaria appartenenza. Ritroviamo nella nostra lingua un ritmo, lo stesso che pulsa nel nostro corpo e nella natura.

Come nella preistoria dell’umanità, quando ancora si era immersi in un mondo magico, attraversiamo momenti in cui la realtà è sospesa, in cui i confini del nostro io sono labili, facilmente attraversabili, in cui possiamo perdere la nostra identità e accogliere quella di altre persone o cose, di altre forme di esistenza. Allora, come i nostri antenati, sta a noi cercare il canto di ricomposizione, il rituale che volge la nostra fragilità in forza, la nostra frammentazione in una nuova identità capace di riscatto. E quando ciò avviene, come nelle comunità arcaiche, è per tutti che le potenze sconosciute sono state affrontate e il male combattuto, è per tutti che si è ristabilita una nuova armonia a cui ognuno potrà attingere.

Recuperare il valore poetico della parola è fondamentale in tempi in cui il flusso costante di comunicazione a cui siamo sottoposti ci spoglia della nostra possibilità di entrare in un contatto vivo, reale, con il mondo. Senza questo contatto autentico con la realtà, non è possibile la parola poetica: una parola che fa, che agisce, che produce un cambiamento. La poesia è infatti, come scrive Umberto Saba, «l’aprirsi, lungo il muro, di una porta»:

È come a un uomo battuto dal vento,
accecato di neve – intorno pingue
un inferno polare la città –
l'aprirsi, lungo il muro, di una porta.

Entra. Ritrova la bontà non morta,
la dolcezza di un caldo angolo. Un nome
posa dimenticato, un bacio sopra
ilari volti che più non vedeva
che oscuri in sogni minacciosi.

Torna

egli alla strada, anche la strada è un'altra.
Il tempo al bello si è rimesso, i ghiacci
spezzano mani operose, il celeste
rispunta in cielo e nel suo cuore. E pensa
che ogni estremo di mali un bene annuncerà.³⁰

È proprio questo capovolgimento da «un estremo di mali» a un bene che si fa presente, l'azione trasformativa della poesia, la sua capacità di volgere il polo negativo in positivo. Il muro che si trova di fronte quest'uomo in balia del gelo e della tempesta, è il muro interiore, che sta tra noi e la nostra parte più autentica, tra noi e gli altri: è quel muro che, come scrive Kafka, la letteratura deve essere capace di infrangere: «un libro dev'essere come una piccozza per rompere il mare di ghiaccio che è dentro di noi».³¹ Ma è anche un muro esterno, prodotto da una società dove i valori della complessità e della bellezza sono sempre più messi ai margini. Il miracolo che si produce lungo questo muro, l'aprirsi di una porta che prima non era neanche visibile, immette in un'altra dimensione: la tempesta e il gelo infernale lasciano posto a un calore umano, alla possibilità di ritrovare gli altri nella condivisione, in una gioia che rinfranca. Quando il soggetto torna fuori, anche lì è avvenuto il cambiamento: la strada è animata da mani operose che si danno da fare dopo il gelo, e «il celeste» che torna. In questo testo diviso in tre strofe corrispondenti a tre momenti, la strofa centrale, che contiene l'ingresso nel calore di una dimensione familiare, funge da cardine determinante per la trasformazione che porta alla fine della tempesta, al ritorno del sereno. È la strofa in cui Saba descrive quella che è per lui

³⁰ Umberto Saba, *Parole* (1933-1934) in Id., *Il canzoniere* [1921-1961], introduzione di N. Palmieri, Einaudi, Torino 2014, p. 411.

³¹ Franz Kafka, *Lettere*, a cura di Ferruccio Masini, Mondadori-Meridiani, Milano 1988.

l'esperienza della poesia: la possibilità di una casa, di un rifugio necessario per sopravvivere ai rigori dell'inverno e ripartire, come riconciliati, nutriti, illuminati di speranza, indispensabile per quanto precaria. Questo «aprirsi, lungo il muro, di una porta» è un piccolo miracolo che può accadere in ogni momento, ogni giorno: la possibilità di una salvezza che va ogni volta ritrovata, riconquistata attraversando i rigori del gelo.

Il valore antropologico della poesia come pratica di trasformazione

Queste pagine sono scritte in un tempo di *epoché*, di sospensione, un tempo che segna un prima e un dopo. La diffusione del virus Covid-19 su scala mondiale, ha messo in discussione i parametri del vivere e del pensare. Si è parlato di crisi, di un momento fondamentale di svolta, di decisione rispetto a questioni vitali; e si è parlato di catastrofe, di un capovolgimento totale a partire dalla quotidianità e dai rapporti personali, fino alla dimensione politica ed economica: una fine del mondo che conoscevamo finora. Una fine di cui non possiamo conoscere la fine, gli effetti, lo spazio-tempo da vivere che ci restituirà. Questo periodo è stato riconosciuto anche come un trauma collettivo, un evento imprevedibile, di cui ignoriamo il significato, che continua a rilasciare il suo oscuro significato nel tempo. Un evento che getta nell'angoscia, che scompagina ogni certezza e abitudine, nei confronti del quale non si sa come difendersi né come comportarsi. Si entra in uno stato di stordimento, come di narcosi: la percezione si affievolisce, si sfuoca, e tutto sembra svolgersi come in un'altra frequenza, come sott'acqua. Questa sorta di ottundimento, è accompagnato però dalla possibilità di distinguere, in modo chiaro e istintivo, il nucleo della propria esistenza, ciò che non è possibile perdere, ciò a cui dobbiamo mantenerci saldi.

In Italia si è più volte usata la metafora della guerra per descrivere la lotta contro la diffusione del virus, ma anche per paragonare questo tempo di difficoltà del paese a quello vissuto con il secondo conflitto mondiale, con la crisi economica e la necessità di ricostruire concretamente, a livello politico, istituzionale e simbolico-spirituale l'Italia. Quell'evento ha prodotto radicali e profondi cambiamenti che, nel giro di pochi decenni, hanno aperto una faglia epocale. Hobsbawm l'ha riconosciuta come «la più grande rivoluzione sociale dall'età della pietra»;³² il tramonto della civiltà contadina e di quell'insieme di valori antropologici, di cultura orale e dialettale di cui era portatrice, per opera della dilagante affermazione della società dei consumi e della cultura di massa. Queste profonde e traumatiche trasformazioni dovute al passaggio da un'economia prevalentemente agricola a una industriale e sovranazionale, sono state da subito registrate da Pasolini a partire da alcuni mutamenti che avverte nella lingua e poi nella società e in particolare nei giovani, dove registra i segni di una irreversibile «mutazione antropologica».³³

³² Eric J. Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Pantheon Books-Random House, New York 1994, trad. it., *Il secolo breve 1914-1991*, Bur, Milano 2014, p. 30.

³³ Per i mutamenti linguistici vedi in particolare il saggio *Nuove questioni linguistiche*, «Rinascita» (26 dicembre 1964), poi raccolto in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* (Garzanti, Milano 1972), poi in Id., *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, Cronologia a cura di Nico Naldini, Meridiani Mondadori, Milano 1993. Per le riflessioni sulla mutazione antropologica vedi P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi,

Le trasformazioni che stiamo vivendo in seguito alla diffusione del Covid-19, stanno senz'altro producendo un'altra profonda mutazione di cui però non è ancora possibile distinguere i contorni. Filosofi e intellettuali sono intervenuti in questi mesi tentando una possibile lettura del presente,³⁴ ma la complessità degli eventi è tale da fare sentire la necessità, più che di risposte e di opinioni aggiornate, di un silenzio, non passivo e di rinuncia, ma come forma di massimo ascolto, di presenza al buio del presente. Un buio in cui bisogna restare, come in una camera oscura, prima che l'immagine della realtà affiori.

E, allo stesso tempo, continuare a riflettere, a interrogare, non solo il presente attraverso i dati e le notizie, ma anche attraverso le voci e le opere che possono illuminarlo. Per esempio, l'esperienza del confinamento nel perimetro della propria abitazione vissuta nello "stato di emergenza", ricorda per certi aspetti alcune immagini di *Nostalghia* dove Tarkovskij riflette con Tonino Guerra sulla necessità di salvare il mondo, ritornando ai fondamenti della vita, al principio presente nella natura. Di fronte alla percezione di un'apocalisse vicina o già in atto, uno dei protagonisti del film, Domenico, si è autorecluso in casa con tutta la famiglia. La sua casa assomiglia a un'arca salvata dalla distruzione, un rudere dove entra la pioggia e le pareti sembrano trapassate dal paesaggio. La necessità di salvare il mondo chiede un atto rituale, di dedizione totale, in cui si esprime e insieme sacrifica la propria vita. Così per entrambi i protagonisti, l'artista Gorčakov e il folle Domenico, due personaggi in cui si riflette la fratellanza spirituale tra Tarkovskij e Guerra da cui è nato *Nostalghia*.³⁵ Il tema della fine del mondo e della reclusione in casa, è presente anche nel poemetto di Tonino Guerra *Il miele*,³⁶ a cui *Nostalghia* attinge in alcune sequenze.³⁷ Il protagonista, un anziano settantenne, fa ritorno in un piccolo borgo semiabbandonato, per vivere insieme al fratello, e immediatamente obbedisce a una forza centripeta che lo porta a chiudersi in casa. Questo dimorare che può avere il significato di una

Torino 1976, ora in Id., *Saggi sulla Politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Cronologia a cura di N. Naldini, Meridiani Mondadori, Milano 1999.

³⁴ Vedi a proposito gli interventi di Giorgio Agamben, leggibili on line nella rubrica *Una voce*, che tiene sul sito della casa editrice Quodlibet, dove, dal 26 febbraio 2020 riflette sulla situazione generata dal Coronavirus (<<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-contagio>>), e i tanti articoli apparsi sul sito Doppiozero tra cui quelli di Alain Badiou, *Sulla situazione epidemica*, 27 marzo 2020, <<https://www.doppiozero.com/materiali/sulla-situazione-epidemica>>, e di Rocco Ronchi, *Teologia del virus*, 6 aprile 2020, <<https://www.doppiozero.com/materiali/teologia-del-virus>>.

³⁵ Vedi il documentario che raccoglie i sopralluoghi in Italia e il confronto tra i due artisti durante la gestazione di *Nostalghia*, *Tempo di viaggio* (1980), regia di Andrej Tarkovskij, sceneggiatura di Tonino Guerra.

³⁶ Tonino Guerra, *Il miele. E' mel*, Maggioli, Rimini 1981, ora in *L'infanzia del mondo. Opere (1946-2012)*, a cura di Luca Cesari, Bompiani, Milano 2018.

³⁷ Oltre a quella del rituale della candela, le parole che pronuncia Domenico da piazza del Campidoglio: «uomo ascolta, in te *acqua, fuoco e poi la cenere e le ossa dentro la cenere*» (corsivo nostro) che provengono dal trentacinquesimo canto de *Il miele*. «Aqua, fugh e pu la zèndra / e agli òsi dróinta la zèndra (Acqua, fuoco e poi la cenere / e le ossa dentro la cenere)»; e le ultime parole prima di darsi fuoco, «O madre, *l'aria è quella cosa leggera / che ti gira intorno alla testa / e diventa più chiara quando ridi*» (corsivo nostro), che provengono da una poesia dell'ultima parte de *I bu* (Maggioli, Rimini 1993), *Éultum vèrs (Ultimi vers)*: «L'aria l'è cla ròba lizìra / ch'la sta datònda la tu tèsta / e la dvènta piò cèra quant che t'roid (L'aria è quella roba leggera / che ti gira intorno alla testa / e diventa più chiara quando ridi)».

forma di resistenza, come preservando il calore della propria presenza e il significato della propria storia contro il vuoto che avanza, con il progressivo ridursi di ogni contatto con l'esterno e il venire meno di quei piccoli gesti che onorano la bellezza e la vita, si trasformerà in un seppellirsi vivi: la casa diventerà un sepolcro.

In questa atmosfera apocalittica soltanto il contadino e apicoltore Pinela continua a lavorare, ad avere fede nei gesti, andando a raccogliere il miele delle api selvatiche. Il miele è infatti legato alla possibilità di continuazione della vita. Come Pinela il poeta ha la capacità di attingere alle sorgenti della natura e di creare la parola-miele contro la paura della morte. In un periodo traumatico e critico come quello che stiamo affrontando, l'esperienza della poesia può essere riscoperta come una direzione di possibile continuazione e di movimento nella stasi, proprio come, in questo poemetto, la figura di Pinela.

Questo poemetto oggi può dirci qualcosa sulla modalità in cui vivere e resistere in questo particolare stato di reclusione e di limitazione provocato dalla diffusione del Covid-19: conservando un legame vivo con la realtà e ancorandoci al tempo che continua a scorrere, quello interiore, e quello della natura, percepita anche soltanto attraverso la cornice della finestra. E soprattutto, mantenendo la fede in quei piccoli gesti che onorano e riconoscono la bellezza, gesti semplici, quotidiani, che hanno la stessa valenza di quel fare (*poiein*) che è all'origine di ogni creazione di senso. Un viatico in questa direzione può essere *Autoritratto al radiatore* di Christian Bobin³⁸ dove, come in un diario poetico, lo scrittore registra giorno per giorno i minimi accadimenti fino a farne illuminazioni sul significato dell'esistenza.

La poesia si è sempre confrontata con uno spazio limitato, governato da regole e misure. Da sempre attraversa la fine-inizio, la necessità di sacrificare al silenzio, per andare a capo e ricominciare. «In my beginning is my end. [...] In my end is my beginning» come ci ricorda Eliot.³⁹ In questi tempi di difficoltà e ripensamento collettivo, è importante recuperare l'esperienza della poesia nel suo profondo significato antropologico, come espressione della specie umana, del suo tentativo di riconoscere e onorare la bellezza come fonte e rigenerazione di vita, e di trovare le forme che possano custodirla, tramandarla. La poesia può tornare ad esercitare in modo più nitido e perentorio quella funzione che ha avuto dai primordi, una funzione rituale, di trasformazione e ricreazione di armonia là dove regnano il caos e le forze che distruggono, angosciano, e paralizzano l'uomo. Una possibilità di orientare il nostro sguardo là

³⁸ Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur*, Gallimard, Paris 1997, trad. it. di L. Gobbi e M. Cavalleri, *Autoritratto al radiatore*, AnimaMundi Edizioni, Otranto 2012.

³⁹ Thomas Stern Eliot, *Four Quartets* [*Quattro Quartetti*] (1943), in Id., *Opere 1939-1962*, voll. 2, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 1992, p. 348 e p. 362.

dove si raccoglie una possibilità di luce, di bene. Così, in questo passo della *Recherche* dove i versi di Paul Desjardin hanno il valore di una bussola, di un'indicazione di rotta:

Tornando da una lunga passeggiata avvistammo, presso il Ponte Vecchio, Legrandin, cui le feste consentivano di trattenersi a Combray per diversi giorni. Ci venne incontro con la mano tesa: «Conoscete, signor lettore, mi chiese, questo verso di Paul Desjardins:

Sono già neri i boschi, ancora azzurro è il cielo?

Esprime con molta finezza, non è vero?, l'incanto di quest'ora. Forse non avete mai letto Paul Desjardins. Leggetelo, ragazzo mio [...].

Sono già neri i boschi, ancora azzurro è il cielo...

Che il cielo resti sempre azzurro per voi, mio giovane amico; e anche nell'ora, che su di me già incombe, in cui i boschi sono neri e la notte scende veloce, vi consolerete, come faccio io, guardando dalla parte del cielo». Estrasse dalla tasca una sigaretta, tenne gli occhi lungamente fissi all'orizzonte. «Addio, amici», ci disse all'improvviso, e ci lasciò.⁴⁰

L'azzurro del cielo che Legrandin indica al ragazzo attraverso Desjardins, non rappresenta una funzione consolatoria della poesia, una assicurazione o distrazione dal nero della realtà, ma una possibilità di riconoscere il luogo da cui continuare ad attingere forza per guardare e affrontare quel nero. Questo brano può dirci molto sul rapporto tra poesia e una realtà traumatica e difficile, tra poesia e dolore esistenziale e storico. Così nel finale di *Cuore di tenebra* di Conrad, dove Marlow, il protagonista e voce narrante, raggiunto Kurtz malato nella foresta del Congo, mentre sta morendo, riceve le sue carte, una fotografia, e il suo ultimo sussurro: «Che orrore! Che orrore!». ⁴¹ Rientrato in Europa, va a fare visita alla donna della foto, la fidanzata di Kurtz, e quando lei gli chiede quali sono state le sue ultime parole, risponde: il tuo nome. Un pensiero d'amore, invece dell'esclamazione che ripete un'atrocità ai confini dell'umano, l'inferno che Kurtz aveva vissuto e contribuito a creare, arrivando ad essere considerato come un dio dagli indigeni e insieme lavorando per la compagnia belga che commercia in avorio. Marlow mente per proteggere la donna da una realtà troppo dura, per fornirle una sorta di consolazione? Lo fa per pietà di lei, o forse per una sorta di atto di fede nei confronti di Kurtz? Per ristabilire come può una forma di giustizia, di bene, così come aveva cancellato tra le sue carte, consegnandole alla compagnia commerciale, il post scriptum intitolato *Sterminare tutti i nativi*? Lo scarto tra la realtà e le sue parole, corrisponde a una menzogna? O è forse un ribaltamento necessario, perché

⁴⁰ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913), trad. di G. Raboni in *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 1, *Dalla parte di Swann*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 2017, pp. 146-147.

⁴¹ Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1899), trad. it. di L. Saraval, *Cuore di tenebra*, Garzanti, Milano 1990, p. 99.

sia possibile una forma di riparazione nei confronti di quell'orrore che ha accompagnato Kurtz fino alla morte? Marlow sostituisce l'amore all'orrore. È forse proprio questo che può fare la letteratura, solo a patto però di essere prima penetrata nelle tenebre della realtà, e averla attraversata e conosciuta pienamente. Altrimenti il rischio è quello della finzione: di edulcorare, falsificando, l'orrore. Ciò che fa Marlow sembra compiere assomiglia invece a una trasformazione fatta da una piena consapevolezza, raggiunta attraverso la propria esperienza, il proprio incontro con l'orrore, ritrovando in sé la forza per invertire il polo negativo e distruttivo dell'umano in quello positivo e aperto dell'amore. È questo che è chiamato a fare il poeta, di fronte al trauma e alla catastrofe, ed è proprio in questo sottile discrimine che si gioca, la possibilità di un'opera di essere autentica, di farsi dispensatrice di visione e di futuro, o invece di cedere alle tentazioni di fare cronaca dell'orrore, o di distrarre lo sguardo attraverso creazioni fittizie, visioni distorte. Questa è la difficile scommessa che affronta la poesia in un tempo drammatico, a prescindere dal tema che tratta, perché se l'esperienza dell'orrore è presente nella coscienza di chi scrive, anche in un contesto altro, le sue parole e le sue immagini lo testimonieranno.

L'attualità della pandemia Covid-19 che stiamo affrontando porta il mondo patinato e asettico della società dei consumi e dello spettacolo costituita nel rifiuto dell'esperienza della malattia e della morte, a crollare internamente o a rivedere i propri parametri. In questo contesto, la letteratura e l'arte devono riscoprire la loro funzione centrale all'interno del sistema culturale e di conoscenza, in un'interazione disciplinare con la scienza, la medicina, la fisica, la biologia, superando quel divario in cui si erano rifugiate, a causa della tendenza alla specializzazione del sapere, ma anche di un retaggio ancora petrarchista piuttosto che dantesco, o forse, guardando al Novecento, avanguardista, prodotto di ristrette cerchie accademiche. La progressiva diffusione dei Medical Studies così come dei Death Studies, potrebbero essere un segnale positivo in questo senso, l'occasione per la poesia e la letteratura di uscire da una ristretta cerchia di addetti ai lavori, e di incontrare pienamente la realtà, non attraverso una semplificazione o riduzione della complessità del gesto artistico, ma nel pieno sviluppo, autentico e originario, del suo significato di rituale di trasformazione per il bene collettivo. Se le notizie di morti, incidenti e stragi date dai mass media non fanno che alimentare, come afferma Kübler-Ross, la segreta gioia di riconoscere la morte nell'altro, mentre noi siamo risparmiati, fortunati, rinsaldati nell'infantile inconscia fede della nostra immortalità,⁴² la poesia e l'arte possono operare proprio per spezzare questa illusione, portandoci a familiarizzare con la morte, a riscoprirla al centro della nostra vita, come maestra, come nostra "sorella morte", permettendoci di provare autentica compassione per il

⁴² Elisabeth Kübler-Ross, *La morte e il morire*, cit., p. 28.

dolore e la morte dell'altro. In uno dei monologhi più intensi e indimenticabili di *Quarta dimensione*, Ghiannis Ritsos mostra questa particolare prospettiva che lo sguardo poetico può avere, attraversando la morte, e guardando da questa dimensione la vita. Crisotemi, figlia di Agamennone e Clitemnestra e sorella di Oreste, Ifigenia ed Elettra, è uno dei personaggi minori del mito classico a cui Ritsos dà voce, riscattandola dalla sua marginalità. Eternamente sprofondata nell'infanzia e nella sua solitudine ampliata, Crisotemi incarna con la sua sensibilità la voce del poeta. In uno dei passi più memorabili del suo monologo, ci guida nel suo «rifugio», «una grande stanza disabitata» colma di oggetti vecchi e dimenticati, dove è appeso uno «specchio dalla cornice d'oro», in cui si concentra tutta la luce; è «l'occhio della stanza cieca e piena d'anfratti», «memoria sacra nell'oblio profondo». Crisotemi è una presenza eterea e disincarnata, fatta solo di sguardo potenziato, di percezione e di ascolto. Per questo, guardandosi in quello specchio, può vedersi «tutta quanta di luce» e comprendere che è sempre stata luce.

A poco a poco

distinsi anche il mio viso materiale, rosato e viola, ombrato:
gli occhi d'un verde marino, estatico, e intorno a me sempre
quella luce indefinita, – aureolata nella mia solitudine, nel mio abbandono,
nella mia inapparenza. Non riuscii a sopportare
quella felicità segreta: essere luminosa, con una sottile maschera di realtà
rosa e viola. Saltai giù dal baule,
afferrai una vecchissima chiave abbandonata su un catino di marmo,
e stringendola la baciai. In quel momento, fuori dal portale, risuonò il corno
dei cacciatori, stranamente malinconico e stanco – inappellabile.

La notte cadeva lentamente, e lo specchio risplendeva sempre sul muro.

Il ragno se n'era andato. Io mi sentivo ancora illuminata di dentro,
solitaria, identificata con lo specchio, innamorata,
stringendo nelle mani la chiave della cantina.

Per questo

vi dicevo che mi metto al suo posto (il posto che più mi si addice),
al posto della mia morte – cioè della morte.

Adesso lo sapete

ch'ero una privilegiata. Sì. Di qui la mia vergogna, i miei rimorsi,
e mi vergogno ancor più adesso a confessarlo. Ma quali privilegi?⁴³

Da questo luogo sospeso in cui confluiscono tutte le immagini e i residui della realtà, come una soffitta o una cantina della storia, Crisotemi può riconoscere la propria presenza luminosa e il proprio posto, la propria coordinata, compiendo una sorta di naturale metamorfosi attraverso la quale la morte viene sconfitta dal proprio interno, capovolgendosi, e lasciando così che ogni cosa risplenda. È esattamente da questa assenza che non è altro che una presenza potenziata alla realtà e al proprio autentico essere, che prende voce la poesia, da questa capacità di essere già stati nell'opposto della vita, e di parlare da lì. È una sorta di catabasi compiuta in un unico gesto, semplice e presente nella vita di ogni giorno, come un ribaltamento di prospettiva. Come scrive Eckhart Tolle: «la morte [...] ti priva di tutto quello che non sei. Il segreto della vita è “morire prima di essere morti”, e scoprire così che non c'è morte».⁴⁴

Un'altra immagine guida, di un altrettanto nitida e riverberante potenza, è quella che Kiki Smith ha creato nell'arazzo *Congregation* (2014),⁴⁵ esposto da settembre 2019 a gennaio 2020 negli spazi della Galleria Continua di San Gimignano, dopo la mostra alla Galleria degli Uffizi, *What I saw on the road*, dell'inverno-primavera del 2019. Tutte le immagini di Kiki Smith hanno un forte valore antropologico e terapeutico, provengono da una tensione che spinge l'artista a confrontarsi con immagini di donne e con gli elementi della natura, ogni volta tesa verso una forma di conoscenza che si dà attraverso la riscoperta di profondi significati simbolici. La figura di una donna nuda con i capelli biondi sciolti torna in diversi disegni e opere, come un autoritratto nel tempo, e insieme una sorta di archetipo, di immagine guida. In alcuni di questi, sul corpo della donna si aprono degli occhi, come ferite trasformate in possibilità di visione; appese alle braccia la donna porta due gabbie vuote e sulle spalle posate tre civette, gli uccelli che hanno l'intelligenza della notte. In un altro disegno, due volti femminili hanno piccole tessere d'argento come polvere di specchio, polvere cosmica: sono queste le lacrime, le nostre soglie, le nostre possibilità di visione. Ma è *Congregation* l'immagine che più di tutte resta come l'icona di una forza di trasformazione e ricongiungimento attraverso il dolore, tramite le lacrime che altro non sono che conduttori, cordoni in cui scorre la vita. E non è un caso che questa immagine sia un arazzo, perché ci mostra proprio come siamo: intessuti nella stessa trama del cosmo, in quell'inter-essere di cui parla Thich Nhat Hanh. *Congregation* in inglese significa sia stormo di animali, che congregazione

⁴³ Ghiannis Ritsos, *Quarta dimensione* (1990), trad. it. di Nicola Crocetti, Crocetti Editore, Milano 2020, pp. 220-221.

⁴⁴ Eckhart Tolle, *The Power of Now*, New World Library, Novato 1999, trad. it. Di K. Prando, *Il potere di adesso*, MyLife, Rimini 2017, p. 58.

⁴⁵ *Congregation*, 2014, Jacquard tapestry 116 x 76 in. Edition of 10.

religiosa, gruppo di persone riunite in un rito, ed è proprio in questa profonda connessione tra religiosità e natura che opera Kiki Smith. In questo arazzo, seduta su un ramo di un albero, una donna nuda, forte del proprio stesso corpo, genera dagli occhi lacrime-filamenti colorati che si diramano congiungendosi agli occhi degli altri animali: un pipistrello, una civetta, due scoiattoli, un daino accucciato ai suoi piedi. Ha il volto sereno e fermo di una santa del bosco, di una divinità antica: regale e inerme, governa le forze originarie. Sospesa in una notte senza tempo, rivolge gli occhi verso di noi come vegliandoci, continuando a generare il filo che ci tiene uniti. Le lacrime che versiamo sono questa possibilità di uscire dai confini dell'identità, per tornare a essere attraversati dalla vita nella sua purezza.

In questa prospettiva, il gesto artistico e poetico assume un significato che si fa collettivo, opera per ristabilire armonia nella polis, attraversando il non conosciuto e ciò che appare come temibile e negativo. Un fare capace di ricollegarsi alla creazione, una pratica rituale, un fare liturgico, simile a quello che coinvolgeva le comunità contadine nell'inverno, o dopo i raccolti, o all'opera lenta e paziente delle donne che ricamano, che tessono se stesse e il mondo. Quando qualcosa è ferito, bloccato, l'esecuzione di piccoli gesti semplici e ripetitivi, assomiglia al battito del cuore, alla vita che continua. Ha questo significato l'opera di un'artista di Marzabotto, Sabrina Mezzaqui,⁴⁶ che si confronta spesso con la parola poetica e con la materia e il contenuto di salvezza dei libri. Una delle forme attraverso cui si esplica la sua arte è quella della trascrizione di testi o intere opere attraverso la propria grafia o la cucitura. Per compiere questi lavori che richiedono spesso un arco di tempo prolungato, si serve di un gruppo di persone che la seguono e aiutano periodicamente, nel suo laboratorio di Marzabotto, o che a volte riunisce in diversi luoghi d'Italia, attraverso appelli a questa pratica collettiva che è, insieme, forma di meditazione condivisa. Così, ad esempio, nell'*Appello ai meditanti*, mostra realizzata alla Galleria Nazionale nel Palazzo della Pilotta di Parma (2014) preceduta da un laboratorio aperto a chi medita ed è disponibile a farlo attraverso la pratica dell'arte, o in altre occasioni, per realizzare la copiatura dei Quaderni di Simone Weil⁴⁷, quella dei Quaderni di Hannah Arendt (entrambe in corso d'opera), o per lavorare sulle *Enneadi* di Plotino⁴⁸. Mezzaqui ha lavorato anche con la poesia di Mariangela

⁴⁶ Sul blog «Le parole e le cose» è apparso un mio testo dedicato all'arte di Sabrina Mezzaqui, *Come una collana di perle. Per Sabrina Mezzaqui*, 4 marzo 2020 <<http://www.leparoleelecose.it/?p=37869>>. Alcuni brani sono integrati in questa introduzione.

⁴⁷ Copiatura da Simone Weil, *Quaderni*, ed. Adelphi, inchiostro su carta, 18 quaderni rilegati a mano con sovracopertine di lana lavorata a mano, 22 x 31,5 cm cad., in corso d'opera. Courtesy Galleria Massimo Minini. Collezione privata, Monza.

⁴⁸ Vedi ad esempio *En- laboratorio seminariale sulle Enneadi di Plotino*, in collaborazione con la libera Università di San Gimignano, in occasione della mostra *Autobiografia del rosso*, realizzata presso la Galleria Continua di San Gimignano (novembre 2017).

Gualtieri (vedi la mostra e il relativo catalogo *C'è tempo*, 2007)⁴⁹ e di Antonella Anedda, con la quale ha realizzato, tra l'altro, il libro d'arte *Una forma di attenzione* (2014)⁵⁰. Alcuni brani dalla sezione *Cucire* di *Salva con nome* di Anedda,⁵¹ sono stati riscritti da Sabrina Mezzaqui con la propria grafia e ricamate su un quaderno di stoffa. Scrivere una parola con ago e filo significa farla passare attraverso il proprio corpo e viverla punto per punto. È un'opera di dedizione in cui si riversa tutto l'amore e la costanza che servono per portare alla luce. Contenendo una parola nei propri gesti, facendosene tramite, si apre nel proprio corpo uno spazio a cui non arriva la mente con la sua comprensione. È questo probabilmente il significato di trascrivere, dare le proprie mani alla voce di un altro, come in un atto di affidamento, in una preghiera. Le opere di Sabrina Mezzaqui come i versi di Antonella Anedda, provengono da quella pratica di attenzione che nasce per affrontare la perdita; sono un esercizio di ascolto per accogliere il vuoto e trasformarlo.

⁴⁹ Elena Volpato, Mariangela Gualtieri, Sabrina Mezzaqui, *Sabrina Mezzaqui. C'è tempo*. Catalogo della mostra (Torino, 9 novembre 2006-28 gennaio 2007).

⁵⁰ *Una forma di attenzione* (2014), libro d'arte in cento copie numerate, contiene immagini di opere di Mezzaqui e il testo *Tessitura di frammenti per voci e sguardi*, selezione di citazioni a cura di Silvana Vassallo da *Transiti liberi* di Antonella Anedda, sul lavoro di Sabrina Mezzaqui. Il libro nasce dall'incontro *Sabrina Mezzaqui in dialogo con Antonella Anedda* 10 maggio-26 settembre 2014, presso la Galleria Passaggi (Pisa).

⁵¹ Antonella Anedda, *Salva con nome*, Mondadori, Milano 2012. Mezzaqui ha ricamato alcune frasi dalle prime tre prose: *Cuci una federa per ogni ricordo, mettila a dormire; Un giorno ho pensato che ci sarebbe voluto tempo...; Cuci una foglia vicino alle parole, cuci le parole tra loro...*

ESPERIENZE DEL PAESAGGIO TRA MEMORIA E PRESENTE

La néva di Tolmino Baldassari. Un privato e corale *requiem*

Prefazione a Tolmino Baldassari, *La néva. Poesie (1974-1981)*, Raffaelli Editore, Rimini 2016, pp. 5-21.

La neve, il suo incanto che sospende lo scorrere del tempo, è lo sfondo di questo poemetto in tre sequenze di Tolmino Baldassari. Pubblicato nell'82 per Forum/Quinta Generazione,⁵² rappresenta un *unicum* e probabilmente il punto di massima intensità nel percorso del poeta di Cervia. È come se in questa particolare forma poetica Baldassari abbia trovato la possibilità di elevare la propria poetica, donandoci il più alto lascito che la sua capacità di accoglienza della vita ha tenuto in serbo. «Ogni singola poesia di Tolmino Baldassari sembra essere stata intensamente ascoltata», scrive Gianfranco Lauretano nella prefazione all'antologia da lui curata, che ne raccoglie l'opera (*L'ombra dei discorsi*, puntoacapo, 2010).⁵³ I suoi versi sembrano infatti quasi contenere e plasmare la materia del tempo. Nascono da un momento di contemplazione estatica in cui il suo fluire si arresta permettendo l'accesso a una dimensione altra. In questo stato il vedere si addensa e trapassa in visione: la scena quotidiana si apre, si dilata, immettendo nel cuore delle cose. La sua poesia sembra generarsi proprio da queste accensioni in cui il reale si manifesta. Appartiene a uno sguardo che ha saputo mantenersi nell'infanzia, in un contatto primigenio con il mondo. La precisione delle immagini non si origina dallo stratificarsi della scrittura e dal lavoro di lima, ma dall'intensità con cui Baldassari ha saputo attenderle e riconoscerle. I suoi versi conservano il fiato dell'oralità, la naturalezza di una parola che affiora alle labbra. Sono composti di una particolare qualità del tempo, dilatato fino a creare un passaggio tra la quotidianità e altre dimensioni. Transitano l'una nell'altra, intersecandosi, la

⁵² *La néva. Poesie (1974-1981)*, con un saggio di Franco Brevini, Forum/Quinta Generazione, Forlì 1982. Oltre al poemetto omonimo il volume raccoglie una scelta di testi dai primi tre libri di Baldassari.

⁵³ Gianfranco Lauretano, *Prefazione* a Tolmino Baldassari, *L'ombra dei discorsi. Antologia 1975-2009*, puntoacapo, Novi Ligure 2010, p. 5. Tutte le citazioni dei versi di Baldassari, se non specificato diversamente, fanno riferimento a questa edizione.

veglia e il sogno (vedi ad esempio una poesia come *E' los dal méli pôrtagali, Il lusso delle arance*), la realtà e la sua proiezione interiore (vedi un capolavoro come *Canutir, Canottieri*), la vita e la morte (e qui i riferimenti sono molteplici, perché il dialogo con l'oltre in questo poeta è alle radici della visione: basti rileggere testi come *E' cân, Il cane; Una nòta, Una notte; Un a un, Uno a uno; I vîdar, I vetri; Invéran vita, Inverno vita; In chév de' cantir, In fondo al campo*). Baldassari affonda nell'esperienza del tempo fino a poterlo vivere attraverso porte comunicanti tra passato e presente, da cui può entrare e uscire, lasciarsi richiamare, sostare in ascolto tra due soglie. Nei suoi versi non affiora mai il sentimento della nostalgia, per la stessa ragione per cui quasi non si trova un passato compiuto e concluso (c'è l'imperfetto della rievocazione e del ricordo, il passato prossimo, molto raramente quello remoto): ciò che è depositato nella memoria, può tornare a un tratto presente. Esempi di particolari esperienze di percezione del tempo si possono leggere in poesie come *I bév cun me j amigh (Bevono con me gli amici)*, dove nello spazio liminare della notte, la realtà è rarefatta e messa in dubbio dalla coscienza di quanto è già stato vissuto, o in *La spighéva (Spigolara)* dove le tre brevi sequenze in cui è divisa la poesia corrispondono ad altrettanti modi di relazionarsi con ciò che è trascorso, dalla presa di consapevolezza dell'azione devastatrice del tempo, alla rievocazione di un'immagine cara che si fa presente: la nonna piegata nel campo a spigolare si rialza. Questa azione, sorretta dalla forza della visione che l'ha strappata al vuoto, avviene sotto i nostri occhi, per un risarcimento che si compie attraverso la parola poetica. Il processo di restituzione inizia con un verso in cui Baldassari realizza una sorta di cortocircuito temporale, da cui si sprigiona quella particolare tensione immaginativa che illumina la sua poesia: «adès l'è târd» («adesso è tardi»), scrive con quella sua potente semplicità capace di condensare in poche parole due dimensioni: il presente di una giornata lavorativa che anni fa giungeva al suo culmine, e quello della soglia da cui il poeta si è sporto a guardare.

a ngn'ò pinsê
 che e' temp e' putes ingulê
 la nòna ch'la spighéva int e' cantir
 int l'êiba tra j ùjum

a la gvardèva pighéda
 ch'la strabighéva e' sach lighé int un fiânch

adès l'è târd
 al parpajöti zali al vóla

li la stà sò⁵⁴

non ci ho pensato
che il tempo potesse ingoiare
la nonna che spigolava nel campo
all'alba tra gli olmi

la guardavo piegata
che trascinava il sacco legato a un fianco

adesso è tardi
le farfalle gialle volano
lei si rialza

Si potrebbe pensare che Baldassari abbia trovato nella poesia una lente per moltiplicare le possibilità dello sguardo. Può restituirci sovrapposte e congiunte immagini colte a occhio nudo e attraverso un cannocchiale rivolto dentro di sé, nelle densità buie della memoria. Con il poemetto *La néva* è come se abbia centrato un punto assoluto della visione. La neve è infatti legata a una condizione dell'esistenza liberata dallo scorrere del tempo. Riconduce a una dimensione infantile, di stupore attonito di fronte alla presenza delle cose, ci rivela a noi stessi, illuminati dal mistero dell'esistenza. I versi di Kobayashi Issa scelti come epigrafe al poemetto, contengono proprio questa esclamazione ferma. Il paesaggio bianco è lo sfondo su cui appaiono le immagini che condensano una vita, la sequenza in cui ci è dato vedere, al termine di una vicenda, la sua essenza. Il poemetto termina infatti con la morte solitaria di chi ha preso la parola, riconducendoci nello stesso spiazzo innevato da cui aveva preso avvio il visionario e frastagliato flusso narrativo.

La néva segue un filo che si svolge tra le sconnessioni e i repentini passaggi dell'inconscio. A presentarsi sono i fatti esemplari, quelli attraverso cui si illuminano di significato molti altri. Per questo la forma del poemetto non può che essere frammentaria: obbedisce all'intensità con cui le immagini si ripresentano alla mente, spinte dalla necessità di trovare un senso, di riconoscere una traccia nella propria esistenza. Stralci di paesaggio, figure, lacerti di storie, gesti, oggetti si stagliano con l'incandescenza di barlumi riemersi dalle profondità degli anni. La densità di vita di questi versi, l'energia che li sostiene, si genera per contrastare il vuoto che si apre a conclusione

⁵⁴ Tolmino Baldassari, *La spighéva* [*Spigolava*], da *L'Éva* [*L'Ape*], 2002, in Id., *L'ombra dei discorsi*, cit., pp. 108-109.

del poemetto. L'anonimo protagonista de *La néva* si ritrova infatti in uno spazio di solitudine assoluta, in cui la morte è preannunciata dalla perdita del contatto con le cose («e un dè che d'böta u t'abandona al mân», «e un giorno che di colpo ti abbandonano le mani»)⁵⁵. Quest'opera è un tentativo di tenere a bada la realtà della fine con la tensione del proprio immaginario, ma è anche un tentativo di prendere congedo dalla vita, un privato e corale *requiem*. La parola è affidata a un personaggio in cui si proiettano tratti autobiografici del poeta (la sua vicenda è rievocata sullo sfondo di una piccola comunità della Romagna, segnata dallo spartiacque del conflitto mondiale), ma la trama di questa esistenza singolare è un fittissimo intreccio di presenze: soprattutto figure concrete di familiari e paesani, ma anche evanescenze intermittenti della visione o figure investite di un'aurea salvifica o magico fiabesca.⁵⁶ Una stessa *pietas* nomina direttamente gli abitanti del borgo come i familiari (Toni il falegname, Sidin in bicicletta, il babbo, il fratello Lino), sia che riemergano con un lembo della propria storia chiedendo ascolto (la Pia de' Fin, la Candina Bondi), oppure sfilino per un attimo come comparse, sono ugualmente impresse per sempre sul nastro della memoria. Riaffiorano alla luce della parola poetica che le richiama al presente, facendole partecipi della rievocazione che sta avvenendo, fino a interpellarle direttamente, come in questi versi che riscuotono dal silenzio, quasi un'invocazione: «te ba t'si férum cun e' parpignan / i cavël it camena incòra ad dninz» («tu babbo sei fermo col perpignano / i cavalli ti camminano ancora davanti»)⁵⁷. Un brivido ci fa avvertire la presenza del padre, ma appena il mondo abitato insieme inizia a prendere consistenza, come in un presepio di cui si possono ricollocare esattamente luoghi e figure, ecco subito immergersi nella scena quella tonalità doppia, oscillante tra la realtà del ricordo e la percezione dell'oltre, che costituisce una delle cifre stilistiche della poesia di Baldassari: «an so dut sia andê pr e' scur dla strêda» («non so dove sei andato nel buio della strada»)⁵⁸. Queste fenditure che si aprono a un tratto in cui le cose sembrano darsi nitidamente e insieme immergersi nel mistero, sono l'intelaiatura finissima che sorregge *La néva*. Da qui sgorga l'intensa magia che attraversa e pervade il poemetto. È fatta di una particolare qualità di amore depositato negli anni che permette di sentire la presenza di chi non c'è più. Possiamo immaginare questi versi pronunciati dentro la cerchia di quella piccola comunità su cui è caduta una cortina di neve, in quell'intimità che riconosce l'altro anche senza vederlo, proprio come le parole che da porta a porta, nei borghi, si scambiavano le donne al buio. D'altronde il poemetto si apre all'insegna di un

⁵⁵ Tolmino Baldassari, *La néva. Poesie (1974-1981)*, Raffaelli Editore, Rimini 2016, pp. 116-117.

⁵⁶ Vedi ad esempio «l'ânzal» («l'angelo»), «e' babin ch'e' va in èlt in só int al nuvli» («il bambino che va in alto sulle nuvole»), «un cavalier sech cumè un stlonc» («un cavaliere secco come una scheggia di legno»), l'amico poeta catalano definito «fradèl» («fratello») e «mègh» («mago»). Tra le figure concrete spiccano anche due personaggi storici (Gramsci, Luther King).

⁵⁷ Tolmino Baldassari, *La néva*, cit., pp. 94-95.

⁵⁸ Ibidem.

cammino condiviso: la presenza della coralità è così forte da accompagnarci fin sulla soglia dello spiazzo di neve, inizio e termine del viaggio.⁵⁹ È soltanto allora che comincia a emergere, dal *noi*, la singolarità del soggetto narrante de *La néva*. Ma è anche un altro tipo di fede a illuminare questi versi, quello per la poesia capace di agire nella realtà e modificarla, come indica il suo etimo (*poiein*, fare). Per Baldassari «una parôla l'è un fat ch'e' suzéd» («una parola è un fatto che succede»)⁶⁰ Sorge dai varchi che si aprono nell'esistenza, risarcisce le perdite. *La néva* è scritta anche per farsi voce di chi è stato cancellato dalla storia ufficiale e “chiama nella memoria”, preme nel presente, riaffiorando «int i scurs e int e' môd d'ridar» («nei discorsi e nel modo di ridere»)⁶¹ di chi di quella vita resta testimone. I versi di Tolmino assorbono queste fessure che diramano nel quotidiano, nascono dall'ascolto profondo di una comunità che, dopo il secondo conflitto mondiale, si è ritrovata con i vuoti lasciati dai tanti scomparsi⁶² e un mondo che nel giro di pochi anni sarebbe stato travolto, dimenticato: «mo adës e' fugh l'à ormai brusé gnacvël / tot cvel ch'u j éra stê nisun u s'l'arcôrda» («ma adesso il fuoco ha ormai bruciato tutto / tutto quello che c'era nessuno se lo ricorda»)⁶³ È dalla consapevolezza di questo presente spoglio, azzerato, che in Baldassari scocca la scintilla de *La néva*. Come per altri autori della sua generazione (tra i nati negli anni '20 basterà ricordare Guerra, Pasolini, Zanzotto, Volponi), l'esperienza di Baldassari è segnata da una faglia epocale. In questo poemetto è una precisa demarcazione da cui prende avvio il flusso rievocativo: «prèma dla gvëra u j éra incóra al stëli / par la strêda e' paséva i baruzen» («prima della guerra c'erano ancora le stelle / per la strada passavano i biroccini»)⁶⁴. Ma è anche nell'immaginario e nella lingua che viene tracciato un profondo confine. Nei frammenti che il soggetto riporta alla luce come essenza e significato della propria vicenda, si stagliano alcune sequenze fondamentali che si possono seguire come l'intermittente traccia di un romanzo di formazione in versi: oltre a quella erotica dell'incontro con la mondina, e quella onirica dell'incontro con il fratello morto,⁶⁵ risalta quello che appare come il primo avvertimento

⁵⁹ Ad apertura de *La néva*, la presenza del coro è evidenziata da tre azioni collocate in anafora a inizio di strofa: «en caminé» («abbiamo camminato»), «en përs» («abbiamo perduto»), «en ciamè» («abbiamo chiamato»). In questa sequenza si può riconoscere, condensata, la traccia del poemetto, ossia quella di una vita (in Baldassari il verbo “chiamare” è spesso associato ai morti – vedi ad esempio la poesia *L'ombra di scurs, L'ombra dei discorsi* da *E' zët dla finëstra, Il silenzio della finestra*, Book, Castel Maggiore 1998).

⁶⁰ Tolmino Baldassari, *La néva*, cit., pp. 96-97.

⁶¹ Ivi, pp. 112-113.

⁶² Vedi in particolare i versi: «e j òman i n'è piò fili d'cariòli / int e' rivël fiun / u j éra al maigariti al ni è piò / chi cànta adës chi sbroja la matasa? / chi ciôta piò i babin ch'i s'è s-ciute?» («e gli uomini non sono più file di carriole / sull'argine del fiume / c'erano le margherite non ci sono più / chi canta adesso chi sbrogia la matassa? / chi copre più i bambini che si sono scoperti?»).

⁶³ Tolmino Baldassari, *La néva*, cit., pp. 106-107.

⁶⁴ Ivi, pp. 92-93.

⁶⁵ L'importanza di queste sequenze è evidenziata anche dall'uso dei pronomi personali: la mondina insieme al padre è l'unica figura a cui il protagonista si rivolge con il *tu*; il fratello, insieme al padre, è l'unica figura a cui è riservato, dopo le tre strofe iniziali, il *noi*.

della morte nel suo indissolubile legame con la vita, una percezione che resterà nel fondo dello sguardo e che si può leggere anche come una sorta di iniziazione poetica:

mo l'è stê döp cvânt che la Pia de' Fin
u la ciapè i tedeschi nt e' canéd
che un mēz ad me l'à cminzê a scor cun chj ètar
e söl cl'èt mēz e' sint l'umór de' pân
a j ò cminzê a gvardê j usel ch'i môr
a la matena cvânt e' spunta e' söl

ma è stato dopo quando la Pia de' Fin
la presero i tedeschi nel canneto
che una metà di me ha cominciato a parlare con gli altri
e solo l'altra metà sente il sapore del pane
ho cominciato a guardare gli uccelli che muoiono
la mattina quando spunta il sole⁶⁶

Richiamato dalle perdite che squarciano il tessuto della comunità, plasmato e formato da questi vuoti, il protagonista de *La néva* si sporge fino quasi a tastarne la consistenza, ad auscultarne il suono:

cvânt che i tedesch i la purtéva vi
la spariva ingulêda da e' disten
ch'l'éra un svùit e ch'l'éra un gnit
mo da che gnit l'ariva la su vósa

quando i tedeschi la portavano via
spariva ingoiata dal destino
che era un vuoto e che era un nulla
ma da quel nulla arrivava la sua voce⁶⁷

La poesia è un *fare* che può porre rimedio al *fatto* della morte e al silenzio della storia. Possiamo leggere così l'affermazione di poetica incastonata nella trama di questo poemetto.⁶⁸ Ma anche

⁶⁶ Tolmino Baldassari, *La néva*, cit., pp. 94-97.

⁶⁷ Ivi, pp. 98-99.

⁶⁸ Oltre a quella precedentemente citata, una dichiarazione di poetica si può trovare implicita anche in questi versi che racchiudono una sorta di apprendistato: «cum ch'a staséva atenti al su paròli / cum ch'e' piantéva i ciud in so int

ricordando quella dimensione di attesa e di apertura in cui, per Baldassari, la parola “succede”, accade quasi nonostante noi, come la vita. Al poeta non spetta altro che creare, nell'intensità dell'ascolto, lo spazio in cui lasciarla affiorare. Con questo poemetto siamo proprio al centro di quel luogo. Dopo le prime strofe introduttive, gli ultimi versi della terza aprono infatti i contorni entro i quali vedremo sfilare frammenti e sequenze tra sogno e memoria: «e' termuléd l'è sól fiàmba d'candéla / mo e' néva int un gran spiaz / ch'us slêrga incóra» («il tremolio è solo fiamma di candela / ma nevicata in un grande spiazzo / che si allarga sempre più»).69 Questo luogo bianco dai perimetri mobili, conterrà ogni storia e vicenda evocata. Qui ci ritroveremo alla fine, con il protagonista rincantucciato in se stesso e pronto alla morte. La struttura de *La néva* è circolare;⁷⁰ tutto ciò che accoglie, i moti della mente, il suo brulicare, si svolge attorno a un punto fermo. Possiamo riconoscere la forma di questo poemetto nelle immagini che, nella seconda strofa, rappresentano l'inevitabile perdersi della vita nel tempo, tra movimento e stasi: la «giöstra grânda férma int e' mezdè» (la «giostra grande ferma sul mezzogiorno»), «un'éva int e' zîr stret d'un fiór» («un'ape nel giro stretto di un fiore»).71 E pensare alla chioma di un albero attraversato dal sole: questa intelaiatura finissima e mobile da cui filtra la luce assomiglia all'intreccio sottile di diversi piani del tempo, percezioni della memoria, lampi della visione. È una struttura fragile e aperta, capace di accogliere tutto, dai riflessi e ombre nella natura, ai minimi trasalimenti della vita quotidiana, alle cicatrici aperte dalla storia (viene evocata l'impiccagione dei partigiani, il passaggio dei deportati, la vicenda ebraica). Ogni immagine è trafitta dallo stesso bagliore: una foglia bagnata ha la stessa pregnanza di fatti che aprono drammatici squarci. Questa trama sottile raccoglie le tracce di drammi e ingiustizie, ne ospita i vuoti, riconducendoli dentro il movimento e la luce della vita. Così da un fazzoletto lasciato sull'aia, unico segno di un'esistenza travolta, affiora una voce, e poi «un cunzért ad véli culurêdi» («un concerto di vele colorate»).72 Un altro esempio del serrato intrecciarsi tra silenzio e parola, memoria e presente, solitudine e corallità, che intesse questo poemetto, è tra il termine della prima sequenza e l'inizio della seconda, in uno dei più suggestivi passaggi tra la pienezza debordante di vita del mondo evocato, e la fissità di un'interrogazione radicale, che mette al setaccio l'intera esistenza: «i burdel cun di zigh i fa la

agli èsi» («come stavo attento alle sue parole / come piantava i chiodi nelle assi»). Nel magistero di “Toni il falegname” si possono riconoscere i caratteri distintivi della poesia di Baldassari, quella rigorosa semplicità frutto di un'umile dedizione alla parola.

⁶⁹ Tolmino Baldassari, *La néva*, cit., pp. 90-91.

⁷⁰ Una struttura circolare, legata all'immagine della neve, torna significativamente in un altro libro in cui Baldassari ripercorre le tessere della propria esistenza: *Qualcosa di una vita*, posta a cura di Alberto Bertoni, edizioni del bradipo, Lugo 1995. Questa raccolta di brevi prose può essere letta anche come cartina di tornasole degli elementi autobiografici presenti ne *La néva*. Tornano infatti luoghi e figure presenti nel poemetto come: «il povero Lino» (p. 5), il padre birocciaio (p. 7), il «povero Mario, morto in mare»; il duomo di Colonia e l'Ungheria sognata (p. 40).

⁷¹ Tolmino Baldassari, *La néva*, cit., pp. 90-91.

⁷² Ivi, pp. 98-99.

sbresa / un zet da néva // j amigh cvânt avnirài?» («i ragazzi strillando giocano alla scivolata / un silenzio da neve // gli amici quando verranno?»).⁷³

caicvêl ch'a j insugnéva ch'am so smèng
e' sbresa par la riva int l'aqua cêra
o fórsi un sas ch'éva tiré int e' fiun
l'à fat i zirc

qualcosa che sognavo che mi sono dimenticato
scivola per la riva nell'acqua chiara
o forse un sasso che avevo tirato nel fiume
ha fatto cerchi⁷⁴

⁷³ Ivi, pp. 100-101.

⁷⁴ Ivi, pp. 114-115.

1.1.2 Un lungo fermo immagine

Nelle strofe conclusive del poema torna un'immagine che sembra rispecchiare la sua forma, il suo trasognato fluire che è forse soltanto il tracciato di un cerchio. Flusso evocativo e movimento concentrico attorno a una sorgente di stupore e di rivelazione, sono infatti due vettori che si intersecano dando origine al moto apparente de *La néva*.

Affiora a tratti il trascorrere delle stagioni, percepite attraverso i cambiamenti della natura, insieme alla vita quotidiana di una comunità, un po' come nel poemetto *L'Appennino contadino* di Paolo Volponi.⁷⁵ Ma presto ci si accorge che la sola stagione che fa da sfondo a ogni avvenimento è l'inverno; il calore dell'estate non è che un breve ricordo, pronto a volgersi nel freddo:

la góla ch'cânta dentr un raz ad sól
e pu la nebia svidra int i cavel
i èlbar i sgozola candéli arlusenti
[...]
u s'è fat têrd t've a ca ch'u ngn'è piò e' sól
l'aqua int i pi lat mâgna al didi tìnchi

la gola che canta dentro un raggio di sole
e poi la nebbia gelida nei capelli
gli alberi sgocciolano candele lucenti
[...]
s'è fatto tardi vai a casa non c'è più il sole
l'acqua nei piedi si mangia le dita rigide.⁷⁶

L'avvicinarsi delle stagioni è un'illusione data da alcune annotazioni che segnano il passaggio del tempo, in realtà siamo di fronte a un nastro interrotto, che ci riporta allo stesso paesaggio invernale. Le tre sequenze che formano il poema si concludono infatti tutte con un ritorno nella neve. L'effetto è quello di un lungo fermo immagine su cui si proiettano riflessi che danno l'apparenza del trascorrere. Possiamo vederlo ad esempio nella prima sequenza dove, dopo la descrizione di una forte nevicata, ci ritroviamo due strofe dopo con l'annuncio dell'arrivo di un'altra stagione, che non fa che ricondurci a un altro inverno: «e' néva fôrt e' chesca di grènd

⁷⁵ Paolo Volponi, *Le porte dell'Appennino*, Feltrinelli, Milano 1960, ora in Id., *Poesie 1946-1994*, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2001, pp. 125-143.

⁷⁶ Tolmino Baldassari, *La néva*, cit., pp. 108-109.

blèch / [...] / e pu l'avnè un'êta stason / i paséva pr al strêdi incaparlé / e' fred l'èra int agli ösi» («neveica forte cadono larghe falde» / [...] / e poi venne un'altra stagione / passavano per le strade avvolti nel mantello / il freddo era nelle ossa».⁷⁷ La neve è al di sotto di ogni immagine evocata: ogni barbaglio non può che ricadere nel vuoto, risorgere, e ricadere di nuovo, rinviando a quello spazio bianco da cui affiora la parola poetica. In questo filmato che si svolge sotto ai nostri occhi, è fondamentale l'azione della luce: dal tremolio di una candela, a lumi che nella neve abbagliano, poi si fanno lontani nel buio e infine sbiadiscono. Con il consumarsi della luce termina il poemetto.⁷⁸ Ogni verso si è confrontato con la fine, stagliandosi contro il bianco della pagina-neve, sospinto da un ritmo serrato che chiama a portare in salvo quanta più vita possibile. Non c'è tempo per enjambement o per le pause dell'interpunzione. In tutta *La néva* affiorano soltanto alcuni punti interrogativi che a fine verso si aprono nel silenzio, senza cercare o aspettare risposta. La radura innevata a cui siamo ricondotti, non è soltanto un solitario rifugio in cui lasciarsi raggiungere dalla morte, ma anche, forse, la possibilità di ritorno in un luogo autentico, di pienezza e vicinanza con gli altri: «la nèva ch' la ciutes tot ignacvël / e sota dè la vòsa par truvès», «la neve che coprisse tutto / e sotto darci il richiamo per trovarci».⁷⁹ La vita è un sogno, scrive Baldassari congedandosi da questo poemetto⁸⁰ e ricordando forse, oltre a Calderón, l'epigrafe sulla tomba di un nostro eroe che, privato della materia dei suoi sogni, incarnò in sé ciò che era stato distrutto tanto da avere «la gran fortuna di viver matto e di morir savio». Allo stesso modo del cavaliere della Mancia, il poeta «cumè un sânt indurment» («come un santo addormentato»),⁸¹ sta nella vita, la trasforma, attraverso la forza incandescente del sogno.

⁷⁷ Ivi, pp. 96-97.

⁷⁸ Questa luce compare in ogni sequenza de *La néva*. Nella prima la fiamma tremante di una candela apre lo spazio da cui sorge la vicenda narrata e conduce poco dopo a lumi che abbagliano nella neve alta: da questa cecità momentanea ha propriamente inizio la visione rievocativa. Al termine della seconda sequenza tornano i lumi: sono nel buio ora, e si vedono «ormài dalòngh» («ormai lontani»). Come in un'anticipazione della fine, il protagonista chiude gli occhi. Verso la conclusione de *La néva* c'è un lampadario che non vuole tremolare e la sua luce ferma che, poco oltre, nell'aperto della notte, si risolve in un «dòm sbiavì che j oc in véd» (un «dume sbiadito che gli occhi non vedono»).

⁷⁹ Tolmino Baldassari, *La néva*, cit., pp. 108-109.

⁸⁰ Per interpretare il carattere di questo sogno vedi anche la prosa conclusiva di *Qualcosa di una vita*, cit.: «Vorrei un bel sogno di neve. Vorrei che scendesse la neve della mia infanzia, con tutta la gente d'allora intorno a me e io con loro [...] Cadrà ancora la neve, e noi ce ne andremo uno a uno, nella sua pace». Per la congiunzione di sogno, neve e rievocazione dell'infanzia vedi anche la poesia *Chi éra Nuwloni?* (in T. Baldassari, *Al rivi d'èria*, Il Ponte, Firenze 1986).

⁸¹ Tolmino Baldassari, *L'éva: poesie in dialetto romagnolo*, prefazione di G. Lauretano, Pier Giorgio Pazzini Editore, Villa Verucchio (RN) 2002.

«La parte vivente dei morti». Per Mario Benedetti

Pubblicato in M. Borio, R. Cescon, A. D'Agostino, T. Di Dio, F. Mancinelli, *Per Mario Benedetti*, Gialla Saggi, Fondazione pordenonelegge.it, 2018, pp. 69-82.

(<https://www.pordenonelegge.it/tuttolanno/ebook#>)

Qualcosa di simile a una gioia antica si accende quando da una voce non conosciuta si apre un sentiero che ci chiama. I frammenti e le schegge appuntite che portiamo dentro, a un tratto si illuminano di una perduta unità originaria. Qualcosa ci è venuto incontro ricongiungendoci. È accaduto questo con *Umana gloria* di Mario Benedetti. Dalle prime pagine ho sentito la necessità di un arresto: una linea di faglia si apre tra il silenzio e la sua voce. Comincia un viaggio in cui ogni immagine che si presenta chiede la nostra più piena attenzione: sta nascendo nel nostro sguardo, nella nostra capacità di accoglierla. È questa la forza della poesia di Benedetti, con la sua lingua inerme, impastata di silenzio, segnata dalle fratture e dai limiti del dicibile. L'infanzia e la sua scia l'attraversano, sospendendo l'ordine della grammatica e della sintassi, spalancandolo alla meraviglia dell'esistenza, tra i bagliori che accendono il parlato, i soprassalti di stupori improvvisi e le fenditure in cui entra un tempo altro che si confonde con il sogno. Questa lingua crea immediatamente con il lettore un rapporto di intimità profonda, investendolo dello stesso amore che lega persone con cui si sono condivise esperienze che si sono fatte esistenza. Slogature, elisioni e incongruenze della sintassi chiamano a completare le frasi, a comprenderne i silenzi, le frane, i passaggi interrotti. Come accade tra compagni di giochi, tra madre e figlio, tra amanti. Benedetti ha saputo plasmare nei primi decenni del suo percorso una lingua della percezione, che accoglie la realtà prima di schermarla attraverso le griglie della cognizione. Le immagini di *Umana gloria* sorgono da una dimensione che sta «in fondo al tempo», dove l'infanzia entra nel sogno. La trama della realtà è intessuta di memoria, si apre in squarci di totale immersione in un presente remoto, rievocato e insieme vissuto nel suo accadere. Questo continuo intarsio di tempi e di piani del reale, porta il lettore a non distinguere più tra narrazione e percezione, tra immersione e distanza, e ad affidarsi a una stessa materia di vita che affiora, tra fasce e intermezzi di vuoto. Chi parla si porta con sé ciò con cui viene a contatto, ha una presenza aperta, intermittente, appare e scompare come un paesaggio: «Come corro, come ride l'acqua / e tu mi guardi come qualcuno, perché sono qualcuno?»⁸². Sequenze e lacerti di vissuto vengono alla luce come «materiali di

⁸² Mario Benedetti, *Umana gloria*, Mondadori, Milano 2004, p. 22. Questi versi e il finale del testo ricordano un passaggio in prosa del libro d'esordio, *Moriremo guardati*, Forum/Quinta generazione, Forlì 1982, p. 50: «Marco, sono qui? dove sono, Marco? per te dove sono, sono qui?».

un'identità»⁸³ che tende ad essere interpersonale, anonima, come nell'opera di Christian Boltanski. Sono queste alcune delle ragioni che fanno della poesia di Benedetti una delle più contemporanee nel senso in cui lo intende Agamben, perché capace di porsi in prossimità dell'origine, e accogliere nel presente i segni dell'arcaico.⁸⁴ La necessità che attraversa questi testi è infatti quella di dare voce a un «adesso» in cui sono racchiusi tutti i tempi, di testimoniare un'esperienza biografica vissuta con tutte le fibre e insieme da una radicale estraneità che lo porta a riconoscerla soltanto nel momento in cui la riconduce alla specie uomo, oltrepassando in un istante la storia:

Le iscrizioni neolitiche
sono state sulla mia mano.
Mi hanno visto
gli uomini di una volta e piangevo
perché non era impossibile.
Apparivo continuamente
nell'andare delle linee,
tra gli occhi e il non vedere più.⁸⁵

Lo spazio di questo libro è quello di una coscienza che «mostra come luoghi e tempi diversi possano stare insieme [...] rimanendo slegati» (Gian Mario Villalta),⁸⁶ e forse è proprio questo che avvicina *Umana gloria* alla densità di un'«opera mondo»,⁸⁷ il suo accogliere i frammenti di un *epos* della nostra contemporaneità, facendosi custodia di un'identità dispersa, che si cerca nelle ceneri di una civiltà che è stata travolta: quella contadina che Benedetti ha vissuto nell'appartata provincia friulana, sconvolta dal terremoto del '76 che ha distrutto un mondo e lo ha sostituito, altrettanto traumaticamente con un altro, portato dalla modernità. Nella lingua e nello sguardo di Benedetti sono incisi mutamenti irreversibili che rendono la sua poesia più o meno inconsapevole interprete di quel trauma riconosciuto da Hobsbawm come «la più grande rivoluzione sociale dall'età della pietra». ⁸⁸ È forse anche questa prossimità a una distruzione che coinvolge la memoria più intima e fondativa ed è insieme esperienza epocale di un travolgimento

⁸³ Così si intitola un volume in cui Benedetti ha raccolto riflessioni di poetica, prose e poesie: *Materiali di un'identità*, prefazione di Antonella Anedda, Transeuropa, 2010.

⁸⁴ Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?* i sassi-Nottetempo, Roma 2008.

⁸⁵ Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 83.

⁸⁶ Gian Mario Villalta, *Una ferita corallina perduta*, in M. Benedetti, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2017, p. 25.

⁸⁷ Franco Moretti, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1994.

⁸⁸ Erich J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991*, cit., p. 30.

della materialità del vivere e delle sue forme culturali, a portarlo verso un contatto così nudo con l'origine.

Terremoto interno, baratro della mente e del corpo, è poi la malattia neurodegenerativa che lo accompagna dall'infanzia, ripresentandosi nella sua vita, tra periodi di latenza e crisi più o meno acute, alterando le sue percezioni e dettando in misure e modi che non ci è possibile definire, i suoi versi, in particolare in *Pitture nere* (2008), libro che affiora dagli «ultimi mondi» di *Umana gloria*, portando la poesia ai limiti del linguaggio.

1.2.1 *Umana gloria*, il congedo da un mondo

Umana gloria è un libro summa che attinge a precedenti sillogi e pubblicazioni che coprono un arco di quasi vent'anni. Chi come me ha conosciuto Benedetti attraverso questo libro e ha avuto poi la fortuna di reperire, tra biblioteche e librai di testi rari e fuori commercio, qualcuna delle precedenti raccolte, ha potuto rendersi conto di come l'architettura di *Umana gloria* potenzi al massimo questi testi, raccogliendoli come in un'arca. La perizia con cui è costruito questo libro, smembrando quelli precedenti e inserendo i testi all'interno di una nuova struttura che prescinde dalla cronologia di composizione, fa emergere la traccia profonda della ricerca di Benedetti: il suo rapporto con l'origine che attraversa i luoghi del primo contatto con il mondo. Ne *Il respiro e lo sguardo*⁸⁹ e poi nell'introduzione al volume Garzanti, Villalta ha ricostruito il contesto storico-antropologico e linguistico di questa zona di confine, segnata dalla violenza nazista e dalla lotta partigiana, una terra dove l'italiano della scuola e della televisione si impasta nel friulano, si dissolve nello sloveno. Nelle fratture della lingua di Benedetti vive anche l'inespresso della comunità da cui proviene, fatta di gente semplice e umile, abituata a parlare attraverso il lavoro e la concretezza delle cose. La sua poesia si nutre di questo silenzio denso di non detto e non dicibile, di storie ed esperienze trasmesse da generazioni, come di un *humus* vitale. Custodisce il dramma corale di un mondo che è stato travolto, accogliendo le sequenze che hanno avuto «una volta solo». Per questo ogni immagine si staglia come se acquisisse, attraverso la parola un'ultima breve vita, prima di scomparire: «Vengono vicini enormi i ceppi, le scale, / i cerchi delle botti, come per andarsene».⁹⁰ È un congedo che il microcosmo di *Umana gloria* chiede al poeta, sin dal suo primo apparire. Un ultimo sguardo, un'ultima parola prima di consegnarsi a quella

⁸⁹ Vedi Gian Mario Villalta *Un tempo perduto nel presente*, in Id., *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*, Bur, Milano 2005, pp. 48-55.

⁹⁰ Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 12.

particolare forma di mineralizzazione, come di ultra-morte, che la aspetta nell'*Area museale* con cui il libro si conclude. Le parole finali di *Umana gloria* sono, significativamente, l'esatto capovolgimento del suo titolo, come lasciando affiorare, in un soffio di voce, ciò che non può più essere dilazionato. Si è esaurito un mondo. Di tutta la sua *umana gloria* resta *fievole istoria*.

Potremmo riassumere il percorso contenuto in *Umana gloria* in un viaggio che inizia con un ritorno *In fondo al tempo*, nel Friuli che vive nella memoria; continua attraversando *Altri luoghi* tra Normandia, Bretagna, Alvernia, si stabilisce in un paesaggio urbano per poi tornare nei luoghi nativi che si accendono come in un'ultima festa, un ultimo trasognato idillio, prima di apparire come *Sassi, posti di erbe, resti* e condurci nella funebre estraneità con cui termina il libro. È con il luogo dell'infanzia, il luogo fondativo del proprio essere al mondo, che *Umana gloria* fa i conti. Lo sradicamento in *Altri luoghi* coincide, come ha notato Riccardo Donati,⁹¹ con un progressivo aumento di riferimenti espliciti alla letteratura e all'arte. È come se la lente deformante della memoria-sogno, perdendo di intensità di fronte a un paesaggio dove il proprio vissuto non ha radici, venisse gradualmente sostituita da quella di un'altra esperienza schermata, mediata: «Una cosa vera che stava con noi nella vita sono adesso / i piccoli orti sulla strada, la materia povera / di un quadretto di Beuys tra le linee nodose di Mondrian» (*Fine settimana*). In questa poesia che significativamente apre la terza sezione di luoghi attraversati in viaggio, Benedetti si interroga su uno dei nodi centrali della sua poetica, la natura delle immagini: staccate dal loro contesto originario, si stanno facendo reversibili, hanno perso o stanno perdendo ciò che le rendeva uniche in quanto depositarie di una memoria che le rendeva quasi sacre. Ora non è più il tempo condensato, la densità delle esperienze e delle presenze care a riverberare luoghi e cose: «Solo come un'immagine sono ancora belle le primule». Di fronte a questa mutazione della realtà e del suo significato, questo testo si chiude ricordando quel legame indissolubile tra i luoghi e la vita che in loro si è riconosciuta e rispecchiata, come nello struggente quadretto di «Alcide de Gasperi / che si era fatto portare il letto vicino alla finestra / per guardare le sue montagne fino all'ultimo». Questo rapporto tra sguardo e luoghi che sono il suo stesso orizzonte di senso, è destinato a spegnersi. Gli «occhi secchi» come fiori recisi, tra le immagini volatili della televisione e del consumo, ora possono nutrirsi solo attingendo alla verità dell'arte. Dalla fine di *Umana gloria* e poi in tutto *Pitture nere* i residui di memoria personale saranno polverizzati e dispersi nelle tracce lasciate dall'umanità nella storia, nelle onde sonore e nelle rifrazioni che attraversano la materia.

⁹¹ Riccardo Donati, *Nostalgia della totalità. Sullo sguardo di Mario Benedetti*, in Id., *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione*, Duetredue Edizioni, Lentini 2017, p. 70.

1.2.2 I morti e la parola poetica: dispersione e durata

Guardo l'immagine di copertina di *Umana gloria* tratta da un dipinto di Enzo Cucchi. Tre montagne di un verde vivo. La cima è di un nero pastoso che scende a delinearne i pendii. Ma oltre il nero, il profilo di questi monti ha un contorno luminoso che si accende in piccoli focolari o cerchi di luce più intensa. Se i luoghi avessero un'aura, potremmo immaginarla così, una fascia chiara che appare in modo del tutto naturale, come l'aureola sul capo dei santi nei dipinti trecenteschi. Dal grembo di una di queste montagne affiora un tassello dorato; contiene il busto di un uomo che dorme supino, mentre una mano scende a sfiorargli il volto. È una mano di un colore chiaro che può ricordare la pelle dei vivi, mentre l'uomo appartiene a un oltre che ha la luce più intensa di tutto il quadro: un giallo-oro caldo come un sole capovolto, una sorgente di energia custodita nella terra. È dal contatto tra questa mano chiara e il corpo dell'uomo abbandonato al sonno, che si sprigiona la luce dorata, è da questo gesto di pietà che emana il chiarore che fa sacri questi monti. Eppure se si continua a guardare il senso di questo gesto cambia. La mano che avevamo riconosciuto viva sembra farsi sempre più pallida: scende ad attingere la vita dai morti. Da coloro che ci precedono nel viaggio. «La parte vivente dei morti» che Benedetti rievoca alla fine di *Umana gloria* nella fissità ossea e minerale, è al principio questa luce raccolta, che trasmette la vita in chi resta.

Questo dipinto di Enzo Cucchi si intitola *Coraggio*; è sorprendete come sintetizzi e traduca il significato di quella che è stata, tra metà anni '80 e l'inizio del 2000 la ricerca di Mario Benedetti. Sembra di riconoscere il Triglav, montagna al confine nord-orientale del Friuli, avvolta dagli sloveni di un significato mitico e leggendario, tanto da raffigurarla, con le sue tre cime, sulla loro bandiera. Sono per Benedetti le montagne materne con il loro «grande nero» che appare all'orizzonte, luoghi di una gioia che vive nel contatto nudo con la natura, al limite tra la realtà e ciò che sembra essere solo sognato, come il toponimo di un piccolo paese nel parco del Triglav, pronunciato come una formula magica: Log Pod Mangartom. Che cosa ha spento la luce che regnava in questi luoghi? Che cosa ha spezzato il rapporto tra il poeta e la sua dorata riserva di valori e di senso? L'immagine di Enzo Cucchi è lo specchio profondo del legame che è in gioco in *Umana gloria*; ed è l'esatto opposto dell'immagine che conclude il libro: la teca museale, con quell'allineamento tra preistoria e presente, tra memoria individuale e reperto anonimo, come in un azzeramento totale, senza tragedia o dramma. La vita asciugata e depositata, ha raggiunto il fondo. Resta il filtro della storia e dell'arte, la possibilità di una «fievole» narrazione di ciò che è stato. Da questa tabula rasa affiorano le *Pitture nere*. *Umana gloria* è invece un libro costruito su una terra fertile che si sta facendo polvere disseccata. Il discrimine è dato dal rapporto che il

poeta può instaurare con le proprie radici, con i propri morti. Torniamo a leggere la poesia che Benedetti sceglie come soglia alle otto sezioni che compongono *Umana gloria*.

Lasciano il tempo e li guardiamo dormire,
si decompongono e il cielo e la terra li disperdono.

Non abbiamo creduto che fosse così:
ogni cosa e il suo posto,
le alopecie sui crani, l'assottigliarsi, avere male,
sempre un posto da vivi.

Ma questo dissolversi no, e lasciare dolore
su ogni cosa guardata, toccata.

Qui durano i libri.
Qui ho lo sguardo che ama qualunque viso,
le erbe, i mari, le città.
Solo qui sono, nel tempo mostrato, per disperdermi.

Eccoli rievocati fin dal primo verso, i custodi del mondo di *Umana gloria*, i morti restituiti al paesaggio a cui sono appartenuti: lo hanno reso vivo e plasmato con i loro gesti, con il loro lavoro, e ora continuano a renderlo fertile con la loro memoria, con la loro presenza trasformata. Benedetti insiste su questo processo che dalla decomposizione va alla dispersione e al dissolvimento. La morte non porta a scomparire e ad andarsene, al contrario: dissolvendosi i morti raggiungono una presenza aperta, percepibile su ogni cosa che ha fatto la loro vita: «su ogni cosa guardata, toccata» resta una quantità di dolore che viene ereditato dai vivi. Nel mondo contadino le cose duravano un'intera esistenza e spesso passavano da una generazione all'altra. Gli oggetti, gli abiti, erano depositari di identità, “parlavano” di chi li aveva posseduti e insieme parlavano “per” lui, attraverso la loro stessa materia. Il contenuto più denso di emozioni e di vissuto, è affidato alle cose. Per questo in *Umana gloria* ciò che viene evocato dalla parola ha questa densità materica, questo portato di silenzio che è stato gesto e respiro. Questa energia di cui si caricano le cose, aumenta quando la vita che si è depositata ed espressa attraverso di esse, trapassa nell'altro regno. Le cose restano allora come testimoni, ultime soglie verso quell'esistenza affondata nell'invisibile. Ciò è reso ancora più evidente dal fatto che chi muore porta con sé parte di un mondo che è destinato a svanire, investito dalla modernità: «Vanno via i

tuoi occhi, / mezza faccia nascosta, il mento sulle patate. / I tuoi occhi con i nomi delle mele e delle pesche, / la faccia contro la formica, con sopra i fili di nylon».⁹²

Ma oltre agli oggetti, pensiamo a quanto «questo dissolversi» dei morti lascia nei luoghi a cui è appartenuta, in un legame indissolubile, la loro esistenza: —«campi della loro vita, erba e filari della loro vita—».⁹³ Così nel ritratto del padre malato, dove il paesaggio evocato a completare il quadro, è sorto (e tramonterà) con il suo protagonista: «Davanti il cielo che è venuto insieme a lui, / gli alberi che sono venuti insieme a lui».⁹⁴

Ma a questi luoghi pervasi di dolore e a questo tempo lasciato dai morti, Benedetti contrappone nella strofa conclusiva del proemio a *Umana gloria*, un altro luogo e un altro tempo. «Qui durano i libri», scrive, e ripete altre due volte questo avverbio ribadendo lo spazio-tempo in cui può consistere, abitando un mondo che resiste nella parola. È soltanto «qui» che può riconoscere la propria identità, nel momento in cui ne oltrepassa i confini individuali donandosi attraverso lo sguardo e la scrittura alla comunità umana. A muoverlo è un amore incondizionato, puro e senza oggetto, che si genera e rigenera a contatto con la vita, in prossimità della sua origine. La scrittura riconsegna l'identità all'aperto, la disperde oltre la mappa conosciuta. È un fare che opera nella stessa direzione della morte, ma in un tempo diverso. Un tempo che sembra salvare le cose in una durata. Questa fede nella parola pronunciata all'inizio del libro, assomiglia a una pietra di fondazione. Dovrà reggere un soggetto che si sente chiamato a svanire, come un bambino che si fa ciò che vede e sente, come un uomo che ha appreso a vivere dai morti, dando forma alla loro dispersione.

1.2.3 Lo spegnersi del legame tra vivi e morti

Il luogo dell'unità, della ricomposizione e ritrovamento di sé, è lo spazio in cui il suo amore infantile si irradia sulla realtà, esorcizzando ogni traccia di dolore e di male, cancellando i confini tra memoria, fiaba e sogno: «Oh incantami, o mandami via di qui di nuovo disperso».⁹⁵ L'«inappartenenza [...] è l'impronta psichica e stilistica di questa poesia» (Stefano Dal Bianco).⁹⁶

⁹² Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 21.

⁹³ Ivi, p. 15.

⁹⁴ Ivi, p. 27.

⁹⁵ Ivi, p. 75. Questa prosa, con lievi modifiche, era già presente nel libro d'esordio di Benedetti, *Moriremo guardati*, cit., p. 20, prima di essere raccolta ne *I secoli della primavera*, Sestante, Ripatransone 1992, p. 37.

⁹⁶ Stefano Dal Bianco, *L'idiota che ci rappresenta*, in M. Benedetti, *Tutte le poesie*, cit., p. 13.

È per questo che è così importante all'inizio di *Umana gloria* definire un proprio spazio di identità e di sguardo: «Qui durano i libri [...] / Qui ho [...] / Solo qui sono». Questo spazio-tempo della coscienza su cui sorge *Umana gloria* è stato custodito da Benedetti, con le sue macerie e i suoi vuoti, il suo contenuto di esistenza a cui rendere gloria, e infine lasciare andare. Se scorriamo alcuni incipit delle due prime sezioni, il movimento della visione sembra scandito dall'andare e venire delle onde della rammemorazione («Viene l'inverno»; «Vanno via i tuoi occhi»; «Arrivano a piedi come gli dei, stanno lì»; «è venuto con i passi nell'erba»⁹⁷). Nel finale del libro questo moto ritorna, allentato, come in un espiro che avanza sul respiro: «Nonna-gatto, vanno via le panchine del ristoro. / Torna la mano sulla portiera. Vanno i focolari di pietra, / volante, pietra, focolare, televideo, in fievole istoria».

Umana gloria può essere letto come il laico requiem di un mondo che abita le profondità del tempo, con le sue figure e le sue voci, andando e venendo tra il presente e l'oltre. Con i suoi versi Benedetti tenta di riscattare il vuoto che si è aperto in questo microcosmo. La comunità che dovrebbe custodire la memoria è infatti un guscio abbandonato. È così che il poeta si rivolge a quel che resta del borgo come a un coro anonimo, offrendogli lo spazio perché avvenga, attraverso la poesia, ciò che non può avere luogo nella realtà:

Piangi qua borgo senza nessuno
 carbone dei corpi e delle mucche
 vestiti bruciati, visi neri
 fumo delle carni e del fieno umido.⁹⁸

La «nonna malata», il padre che «sta solo fermo nella tosse», *Giacomo pittore* e così ogni presenza di *Umana gloria* porta con sé parte di un mondo composto di una materia umile e anonima che ha la densità quasi sacra di un'icona, un mondo che prima di andarsene si illumina di questa sola possibilità che ha di essere detto, di essere riscattato nella lingua, come «Madella / quella che aveva la gallina in casa, / e una gamba gonfia, / il viso che guardava come una madre di cieli e di prati»⁹⁹. Ogni personaggio di *Umana gloria* è un'inconsapevole figura di soglia. Così la madre assorbita da preoccupazioni domestiche, abita lo spartiacque tra due mondi: quello dei morti a cui appartiene il suo corpo, i suoi gesti, la sua lingua, e quello delle cose-cibi che le arrivano dal presente attraverso la pubblicità («le brioss del supermercato, lo yogurt»¹⁰⁰). La madre agisce e percepisce da un mondo altro: quello dei suoi avi, della tradizione che, trasmessa per generazioni,

⁹⁷ Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., pp. 16, 21, 22, 25.

⁹⁸ Ivi, cit., p. 26.

⁹⁹ Ivi, cit., p. 88.

¹⁰⁰ Ivi, cit., p. 111.

in lei si interrompe. Nei suoi occhi infatti «nessuno vede perché ci sono solo i morti». Questa poesia appartiene alla parte finale di *Umana gloria*, dove il legame tra vivi e morti si sta spegnendo nelle forme della riesumazione o della visita turistica. Si è infranta quella possibilità di compresenza trasognata che era propria dell'antico mondo agreste. La parte iniziale di *Umana gloria* era infatti ancora percorsa dal soffio di queste presenze altre, da questa possibilità di contatto tra cielo e terra («Arrivano a piedi come gli dèi, stanno lì. / L'essere di qualcuno tra le case [...] / Io, le mie scarpe le risa le travi dove? / sono qui i morti? sono qui?»).¹⁰¹ Nel finale invece il cielo si è fatto «interamente di facce» come per un capovolgimento rispetto alla terra, come per una saturazione di morti. Non è più possibile attingere al valore delle vite trascorse, ereditare la tradizione. Cielo e terra sono entrambi colmi di residui a cui si può rivolgere l'attenzione che chiede un reperto. Al luminoso fermo immagine dell'infanzia che lo accompagnava come uno stigma di gioia, come una riserva di bene a cui attingere, subentra la fissità senza tempo di ciò che è stato, senza possibilità di metamorfosi e di rinascita: «eternità costantemente sasso, stagno, ricordo».¹⁰²

All'inizio di *Umana gloria* il fare poetico di Benedetti poteva riconoscersi in un gesto di pietà che riafferma il legame tra vivi e morti tenendo in vita i luoghi a cui sono appartenuti. Lo spezzarsi di questo legame-radice coincide con la fine del mondo di *Umana gloria*. Questo libro si apre infatti con un compito che Benedetti come poeta assume e alla fine abbandona, liberandolo in un soffio di voce. Se confrontiamo lo spazio-tempo fondato all'inizio di *Umana gloria*, con quell'ultimo sussurro, seguito da un soffio, che chiude *Pitture nere* («Qui. / Oh») abbiamo le coordinate del territorio attraversato. Tra questi due libri è trascorsa una delle esperienze più interessanti della nostra poesia. *Pitture nere* testimonia il coraggio dell'attraversamento di un territorio sporto oltre la vita fino ad accoglierne «bisbigli, fasce, dissolvenze», e percepire le voci dei morti, il loro invito a congiungersi: «vieni, insieme con noi, non spaventarti, se ti tocco. // [...] siamo a darti la forza, noàtris».¹⁰³

Umana gloria si inaugura invece con un atto di amore per la realtà in se stessa, con la scommessa in una possibilità di durata, di resistenza di un senso. Oltrepassando e disperdendo la propria individualità, Benedetti dona una forma di salvezza al microcosmo della propria biografia, portandolo a rinascere dentro «il qualunque viso, / le erbe, i mari, le città».¹⁰⁴ L'amore da cui si origina questo movimento lo chiama ad essere «un fiore che cresce più di quello che possa».¹⁰⁵ In questa capacità di apertura e dono disinteressato di sé Benedetti riconosce l'identità poetica: «così

¹⁰¹ Ivi, cit., p. 22.

¹⁰² Ivi, p. 118.

¹⁰³ Mario Benedetti, *Pitture nere*, Mondadori, Milano 2008, p. 19.

¹⁰⁴ Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 7.

¹⁰⁵ Ivi, p. 30.

sono stati i poeti». La loro presenza dispersa rende fertile e viva una terra, altrettanto quanto i morti che dormono sotto la sua superficie. Il loro coraggio sta nella forza del cuore che li porta a ricongiungersi ai morti, alle radici di un luogo, donando vita attraverso il gesto della parola e insieme attingendola dalle più profonde sorgenti.

El lenguaje del paisaje en la poesía contemporánea de Italia y España: Mario Benedetti y Vicente Valero

Presentado en el “I Seminario Internacional de narrativas del paisaje”, *El paisaje y las humanidades*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 26 y 27 de octubre de 2017.

5.1 La lengua de la poesía— Introducción

Quizás el lenguaje no es más que una salida de nosotros mismos, una prolongación de nuestro cuerpo que nos conecta con el paisaje, con la realidad que vivimos. Así Paolo Volponi, poeta italiano de la segunda mitad del siglo XX, reflexionando sobre la propia traducción juvenil de la *Lisistrata*,¹⁰⁶ afirma en una conversación publicada en la revista «Poesia». «Io non posso parlare perché sulla mia lingua si è addormentato, si è steso un bove» («Yo no puedo hablar porque en mi lengua se ha quedado dormido, se ha estirado un buey»).107 Esta imagen parafraseada libremente por Volponi desde el prólogo del *Agamennone* de Esquilo, contiene las palabras del centinela que, en la traducción de Ezio Savino, dice: «Sul resto, zitto: un peso enorme, un bove, mi grava la lingua» («Sobre el resto, calla: un peso enorme, un buey, me grava la lengua»).108 Volponi se queda impresionado por esta metáfora a pesar de la oscuridad con que le se presenta al principio. Cuando lo alcanza su significado, lo reconoce en el núcleo de las razones fundamentales de propia poética. Pues puede hallarse en la percepción que este personaje tiene de la lengua como una parte de su cuerpo, extremadamente prensil y sujeta a cualquier tipo de herida, laceración, estímulo, por parte de la realidad. Es «il suo percorso, la sua affluenza, la sua uscita da sè, la strada che percorreva per andare a vedere, a visitare [...] a discutere con gli altri» («su recorrido, su afluencia, su salida de sí mismo, el camino que recorría para ir a ver, a visitar [...] a discutir con los demás»).109 Entonces podía pasar nos se durmiera un buey que nos encontremos atrapados, impedidos por su peso. Lo mismo ocurre hoy, afirma Volponi, con la comunicación de masas que pesa sobre nuestra lengua, estorba el flujo de nuestra interioridad. La poesía debe tener la

¹⁰⁶ Aristofane, *Lisistrata*, traducción de Paolo Volponi, a cargo de C. Paoli, Quattroventi, Urbino 2014.

¹⁰⁷ Paolo Volponi, *A Lezione da Paolo Volponi*, en *Poesia*, n. 2, febrero 1988, p. 8, (traducción mía).

¹⁰⁸ Eschilo, *Oresteia. Agamennone – Coefore – Eumenidi*, traducción de Ezio Savino, Garzanti, Milano 1981, p. 4, (traducción mía).

¹⁰⁹ Paolo Volponi, *A Lezione da Paolo Volponi*, cit., p. 8, (traducción mía).

fuerza para “scuotere il bue” (“sacudir el buey”),¹¹⁰ de librarse de lo que la oprime, y recuperar su detonante carga de acción y de intervención sobre la realidad. Si se deja condicionar por el peso de la industria editorial y de la comunicación, pierde su verdadera tensión poética. Es en esta capacidad de preservar la vitalidad de la lengua que cada poeta juega su posibilidad para llegar a los demás y a las cosas, para indicar una dirección de sentido.

En la relación con el paisaje Volponi reconoce el origen de la palabra poética: allí está su anclaje a la realidad, esa «nebulosa radice» («nebulosa raíz»)¹¹¹ hacia la cual se extiende, entre ver y visionario, su tensión cognoscitiva. El paisaje que los versos pueden guardar o dejar aflorar es siempre el espejo de una búsqueda de identidad, de una verdad sobre sí mismos y el mundo, que pasa a través de la mirada. Siguiendo dos voces emblemáticas de la poesía contemporánea profundamente enramadas con el paisaje, como la del poeta español Vicente Valero (Ibiza, 1963) y del poeta italiano Mario Benedetti (Udine, 1955), veremos cómo la poesía puede hacerse casi pintura del paisaje, en el perseguimiento de luces y formas de la naturaleza, como en Valero, o hundirse en los territorios de la infancia hasta tener que constatar la muerte y el vacío, en su hacerse ruina, como en Benedetti.

Nuestro recorrido seguirá algunos textos poéticos de los cuales se dispone de una traducción del español al italiano y del italiano al español. Es la primera pieza de investigación que nos gustaría dirigir sobre la relación entre la poesía contemporánea italiana y española.¹¹²

1.3.2 Vicente Valero: poesía como pintura del paisaje

Entre los poetas españoles contemporáneos, Vicente Valero es uno de los que máshan nutrido su lengua de naturaleza. La isla donde nació y vive, le ofrece la posibilidad de un contacto diario con una naturaleza que, a pesar de la expansión turística de las últimas décadas, todavía puede expresarse en su potencia, inundándolo de percepciones que la poesía intenta traducir. Como afirma Valero en una conferencia para la Fundación Juan March en el 2009, la poesía es para él ante todo un estado físico, una particular forma aguda de percepción que, mediante la máxima extensión de los sentidos, permite de acercarse a la realidad, de penetrar en ella hasta sus límites.

¹¹⁰ Ivi, p. 9, (traducción mía).

¹¹¹ Paolo Volponi, *Il giro dei debitori*, en *Poesie 1946-1994*, E. Zinato (ed), Einaudi, Torino 2001. (Traducción mía).

¹¹² Para un estudio de la relación entre poesía italiana y española del XX siglo, véase Ghignoli, Alessandro, *Un diálogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana (1939-1989)*, Academia del Hispanismo, Vigo 2009; y *La comunicazione in poesia. Aspetti comparativi nel Novecento spagnolo*, Fara, Rimini 2013.

La poesía nace por «ráfagas», «incursiones intuitivas»¹¹³ sobre una verdad que no nos es dada y que todavía ilumina la realidad de significado. Es uno estado expandido de conciencia en el que real y espiritual se mezclan.

La poesía de Valero siempre proviene de una experiencia concreta, fuertemente enraizada en el cuerpo. Incluso cuando, para una vivacidad de los sentidos, llega a efectuar la marcación de la realidad, a percibir su umbral, permanece ajena a los acentos ya los matices místicos. En su lugar está presente la cultura mediterránea, y especialmente la griega, a la que Valero ha aspirado profundamente, desde Homero y los presocráticos hasta el siglo XX (tanto que puedes reconocerse en Seferis y en Elytis más que en los poetas de la tradición española).

Su disposición esencialmente perceptiva, lo lleva a advertir, no tan distante de Paolo Volponi, la lengua como un cuerpo, «una emanación de los sentidos». Valero habla de un «cuerpo transparente y fluido»,¹¹⁴ que debe entenderse como algo profundamente abierto a los estímulos del ambiente circunstante.

La relación con sus lugares originarios juega por su poesía un papel crucial. En efecto, es durante el primer destacamento importante de Ibiza, durante los años de formación en Barcelona, que tiene lugar la toma de conciencia de su identidad insular y el surgimiento de la palabra poética. El «artista insular» debe hacer frente a la carga extrema expresada en la naturaleza sin dejarse arrastrar, enfrentándola, haciéndola pasar, al igual que con una gran ola que se abate sobre la playa

De hecho, en sí misma, una isla es un acontecimiento prodigioso de la naturaleza, sólo comparable a los desiertos y a las más altas montañas. El artista insular se convierte en el intérprete de esa exageración, de esos límites. Los colores y los aromas, el sol, las noches, el mar: todo se entrega como una inundación, como una enorme y violenta ola. El artista no escapa a la ola, pero tampoco se deja arrastrar por ella hasta la orilla: cuando la ve llegar, se lanza de cabeza en su interior, la traspasa. Su cuerpo bañado de este modo por la ola es el único *tema*.¹¹⁵

Es a partir de este cuerpo inmerso en la naturaleza, plasmado y marcado por sus elementos, que Valero puede afirmar:

¹¹³ Vicente Valero, *Prosa para evocar la ráfaga*, en *Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid 2009, p. 24. En el sitio web de la Fundación es posible escuchar la conferencia, la lectura de poemas, y también descargar el cuaderno: <<https://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p2=727>>.

¹¹⁴ Vicente Valero, *Prosa para evocar la ráfaga*, cit., p. 25.

¹¹⁵ Vicente Valero, *Diario de un acercamiento*, Pre-Textos, Valencia 2018, pp. 89-90.

En mi memoria no hay paisajes, sólo existe la quemadura del sol en los días interminables de verano, la sal pegada a mi cuerpo, el calor de los pinos, la humedad de la noche. Es una memoria de barcos, de playas destruidas en invierno, de bosques llenos de viento y de pájaros, de salitre en las paredes de mi habitación. Recorro caminos que se hunden en valles cerrados, donde crece la amapola y el asfódelo. No es un mundo idílico, no es un *locus amoenus*, aunque la presencia del extranjero y de los días azules de la infancia puedan sugerirlo. La poesía me ayudó a ver belleza en este mundo, una belleza que parecía emanar de un dolor antiguo.¹¹⁶

En esta prosa emergen algunas de las características de la poesía de Valero: la adhesión a la naturaleza como una experiencia que involucra a todos los sentidos y la capacidad de nombrar con precisión terminológica plantas y animales. La medida de este enraizamiento en su cuerpo y en lo de la realidad, aleja el riesgo de la abstracción y del bosquejo idílico. Son lugares depositarios de la memoria de la infancia, del primer contacto con el mundo, a los cuales la palabra poética sigue sacando. Lugares habitados y elegidos a propia patria poética.

Con el tono de una reivindicación de identidad Valero afirma no reconocer paisajes en su memoria. Esto significa reafirmar una afiliación a sus propios lugares que está excluida al turista, obligado a observar desde una distancia, en el breve tiempo de una visita. Sólo el isleño puede «hablar desde dentro, dejar hablar su cuerpo en tránsito por aquel mundo solar»,¹¹⁷ depositario de belleza. En esta prosa Valero se presenta como un poeta de naturaleza más que de paisaje. La voluntad de reconocerse como «artista insular», guardián de sus propios lugares, le lleva a negar la experiencia del paisaje relegándola a la mirada del visitante. Pero es sólo en una contraposición polémica con el destacamento del turista que debe ser entendida esta afirmación de Valero. Es posible, con George Simmel, pensar en la distancia a través de la cual se compone un paisaje, en los términos de un proceso espiritual que actúa de manera similar a una creación artística: cuando, desde una suma de objetos naturales distintos, vemos un paisaje, estamos presenciando el momento en el que nace una obra de arte.¹¹⁸ El paisaje que el artista insular conoce tan íntimamente que puede encontrarlo en su memoria y en su propia vida, puede percibirse desde dentro, tratando de llegar a su origen, a la luz que lo mueve, como en los poemas que leeremos en *Taller de paisajistas*. Estos 12 textos, traducidos al italiano por Emi Rabuffetti y aparecidos en la

¹¹⁶ Vicente Valero, *Prosa para evocar la ráfaga*, cit., p. 36.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 43.

¹¹⁸ Cfr. George Simmel, *Filosofía del paisaje*, Casimiro, Madrid 2013.

revista *Poesía* en el 2009,¹¹⁹ forman la segunda sección de *Libros de los trazados* (2005), y están incluidos en el reciente *Canción del distraído* (2015).

Su actividad de crítico de arte permite a Valero entrar con estos versos en las problemáticas de la visión y de la representación. A través de la experiencia de la pintura vivida como una oportunidad de acceder al «movimiento oculto» del paisaje, en estos textos Valero condensa su poética.¹²⁰

Leer *Taller de paisajistas* es como introducirse en un laboratorio de la mirada. Somos acogidos, de hecho, por una «lección inaugural» en la que se dibuja inmediatamente la trayectoria de esta poesía-pintura: entrar a ese «secreto fluir» que está en el paisaje, para tratar de llegar a la fuente, que no es más que luz, una luz particular hacia la cual ponerse a la escucha y, como lo precisa el texto siguiente, entrar en diálogo, insistiendo hasta que sientas que has sido admitido en el corazón de lo real; sólo entonces el bolígrafo-pincel podrá crear restituyendo a cada cosa su propio rostro.

Para que esto suceda es necesario primero una «mirada nueva», capaz de abandonar su propio yo y de ir encuentro a la realidad. Como afirma John Berger, autor en cuya poética Valero puede reconocerse para diferentes aspectos, el arte es una forma de hospitalidad.¹²¹ Una pintura ha tenido éxito en la medida en que el artista logra acercarse, iniciando una forma de “colaboración” con aquella parte de la realidad con la que ha entrado en contacto. Todo pide ser visto en su verdad, espera nuestra mirada para ser llamado desde la oscuridad. Así en la poesía VII donde el poeta nos invita a ver el mar «como si fuera un animal o un árbol, / otro suplicante de la naturaleza». Esta forma particular de percibir la naturaleza, carga cada elemento de una posibilidad de existencia que se confía al hombre, a la fuerza de su atención creadora. De hecho, sólo a través de la mirada humana, la naturaleza puede expresarse en su esencia secreta. Esto sucede cuando el poeta-pintor responde a esa tensión particular que emerge en un elemento de la realidad como «un deseo de ser visto, o, tal vez, una espera hasta que llegue el momento de ser visto».¹²² Desde la advertencia de esta energía, de esta forma de disponibilidad y participación del sujeto, inicia aquel diálogo que se guarda en la lienzo-página. Así, a partir de este umbral, el paisaje puede mostrarse en su «modo (se diría) calmo de ser para nosotros». Entonces sentimos que podemos acceder a la corriente interna que lleva a la existencia lo que vemos. Este «movimiento oculto» o «secreto fluir» es reconocido por Valero como «amor». Leemos unos

¹¹⁹ Vicente Valero, *Laboratorio dei paesaggisti*, Emi Rabuffetti y Juan Cano Ballesta (eds.), en *Poesía*, XXII, n. 240, julio/agosto 2009, pp. 35-43.

¹²⁰ Para esta particular experiencia de escritura sobre el arte, y para la relación entre poesía y pintura, véase Vicente Valero, *Diario de un acercamiento*, cit., pp. 123-126, y p. 175: «El texto se convierte en una pintura, el poeta en un pintor, las palabras en trazos superpuestos».

¹²¹ John Berger, *El tamaño de una bolsa*, traducción de Pilar Vazquez, Taurus, Madrid 2004, p. 83.

¹²² John Berger, *El tamaño*, cit., p. 83.

fragmentos de este primer poema que aparece como una verdadera clase en versos, tanto que de vez en cuando puede asumir un tono manifiestamente didascálico.

I

(lección inaugural)

El secreto de todos los paisajes
está en su movimiento oculto, sin descanso,
y en el amor que no se ve,
pero quiere ser visto y nos suplica
una mirada nueva y diferente.

[...]

Debe ser visto así, primeramente,
y luego entrar, a solas, en su respiración
profunda y generosa, aproximarse
a su mejor momento:
cuando la luz nos habla muchas veces,
sin medio, de sí misma...

Busquen en qué lugar está el amor
que mueve lo que vemos. Hagan algo
con los pinceles limpios:
un trazo sin apenas sentido todavía.
[...]

Con el fin de «hacer algo» con las palabras-pinceles es necesario que la propia individualidad desista para acoger al otro y, juntos, que se abra en el otro aquel umbral desde el cual podemos a nuestra vez ser acogidos.

Por el contrario, puede suceder que el poeta-pintor encuentre una hostilidad por parte del sujeto que quisiera retratar. Así, en el segundo poema, el color del cielo a mediodía «no colabora»: parece negarse a cada acercamiento. La intensidad máxima con la que se manifiesta, parece encerrarlo en su secreto. Pues lo que ocurre hacer es mirar con los ojos cerrados, esperando que salga algo desde la oscuridad. Esto implica aquella fidelidad o «insistencia» que titula el texto que leeremos. En efecto, desde los ojos cerrados no aparece nada si no lo que hemos amado tan

profundamente que ha vivido en nosotros. Es un ver en la memoria, en lo que las cosas han depositado; una posibilidad para volver a llamar, en la ausencia, la auténtica presencia: la luz con la que entrar en diálogo, buscando un paso. Como John Berger escribe: «la luz aparece cuando su relación con el mundo exterior se hace más profunda. [...] Es imposible proponerse pintar la luz. La luz en los cuadros hace su propia aparición. Es el resultado de la resolución de las diversas relaciones que se establecen en la obra. [...] En cierto sentido, antes de completar la obra, el pintor es ciego».¹²³ Valero en este texto da voz a esta etapa del proceso creativo donde la concentración máxima equivale a una ceguera, a una oscuridad luminiscente de la que, tal vez, las cosas se dejarán de ver.

II

(*la insistencia*)

El color de este cielo a mediodía
no quiere ser pintado, se resiste:
se diría que espera solamente
detrás del muro blanco y ciego
de su más alto resplandor...

Hay que insistir entonces, muchas veces,
con los ojos cerrados si hace falta,
pintar sin ver lo que sabemos,
dar forma a los colores invisibles,
mirar el cielo así, de otra manera,
el cielo ciego horizontal.

Insistir *discutiendo* con la luz,
con este resplandor hiriente y bajo,
hasta poder trazar su enigma propio,
su misterio imposible,
con la fidelidad del paisajista
que sabe oír y ver siempre entre líneas,
y reconoce a solas su destino
en los más lentos blancos cegadores.

¹²³ Ivi, p. 91.

...No importa que el color
no colabore. En su fluir está la música
silenciosa del sol, la fiebre nueva
que quema nuestras manos y nos dice
cuánta paz hoy veremos sin descanso,
con los ojos cerrados todavía.

Los trazados de este libro son recorridos para acercarse a aquel punto que es al mismo tiempo la fuente a la cual alcanzar y la frontera a la cual detenerse. Donde el milagro de la realidad se manifiesta en su plenitud, la lengua no cumple. La advertencia de la belleza es, pues, en este completo desarme, en este puro percibir. En el tercer poema se nos introduce al lugar donde la palabra no puede acceder, a menos que reconozca su propia insuficiencia. Frente a el sol que sale, a este principio de generación, desaparece toda pretensión de conocimiento, y cada palabra sólo puede aparecer desgastada. Estamos atraídos a una forma de inocencia donde todo aparece en su esplendor, como un regalo inesperado.

III

(con la primera luz)

Al alba nadie sabe nada... Vean:
ninguno de nosotros se atrevería a hablar
del sol que ahora despunta solamente
como una sola y libre flor del prado,
sólo un milagro más entre la hierba.

Todo es silencio todavía, nadie
se atrevería a entrar con sus viejas palabras
en este manantial de sombras y de nieblas,
de azulados reflejos y caminos
que siguen siendo aún un poco de la noche.

[...]

Antes de pintar con los versos algunos retratos de paisajes y personas (un caminante solitario, una mujer distante, el vuelo de los pájaros, el mar, los acantilados), Valero se enfrenta a un tema central, aquel *Principio de identidad* que el hombre refleja en el paisaje mismo, en su presente y en lo que espera. Como afirma Eugenio Turri, entre hombre y paisaje existe una relación de interdependencia: la acción humana crea el paisaje, como escenario de su existencia, y la visión de este escenario, a su vez, determina el comportamiento del hombre.¹²⁴ Es en este sentido que Valero escribe: «Nosotros somos solamente / siempre lo que miramos: [...] // No somos más que lo que busca ser / mirado y comprendido por nosotros: / [...] // Y hasta somos también lo que no vemos: / *aquello* que pintamos muchas veces / sin saber cómo es, cómo será mañana, / después de la tormenta».

¹²⁴ Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.

1.3.3 Mario Benedetti: la despedida del paisaje de la infancia

El poeta italiano contemporáneo que leemos, Mario Benedetti, vivió la infancia y la juventud en la provincia de Friuli en los años 60, cuando el mundo campesino comenzó a ser arruinado por la extensión de la sociedad de consumos y de la cultura de masas.¹²⁵ El abandono de las campañas que Italia vive en el período posterior a la guerra, en Friuli se agrava por las devastadoras consecuencias del terremoto de 1976. Así, para Mario Benedetti, el paisaje en el que se ha depositado su historia se convierte en un teatro de muerte. La sombra que desde las primeras secciones de *Umana gloria* (2004)¹²⁶ crece hasta ocupar toda la escena de lo visible, cambia el paisaje de la infancia en una ruina, en un lugar ya no vivible si no desde la distancia de un visitante de un museo, o de una gran instalación permanente. La memoria se hace “exhumación”, la mirada pierde el asombro, los movimientos ensoñadores y asume la fijeza de un ritual fúnebre, el alejamiento de un observador de «historias de gentes muertas»¹²⁷. Así en los últimos textos de *Umana gloria*, donde nos lleva a la atmósfera que encontraremos en *Pitture nere su carta* (2008). En este libro, el adiós al paisaje de la infancia, guardián de memoria y de identidad, decreta el final de cada paisaje. Lo que queda es el “espectro de un lugar”,¹²⁸ un espacio atravesado por las sombras, un recorrido «entre irrealidad y lagrimas»,¹²⁹ asomándose delante de la materia, rozando los límites del lenguaje. Leemos uno de los poemas de Mario Benedetti actualmente traducido al español: *A mi padre*,¹³⁰ perteneciente a la colección *Il parco del Triglav* (1999) y luego incluido en el libro suma de la primera parte de su obra, *Umana gloria*. En este texto, la revocación de un interior doméstico enmarca el retrato del padre enfermo. Los gestos que realiza en esta habitación, los objetos cercanos, dicen de una existencia que se está agotando junta al mundo del que formó parte: un mundo campesino, de pobreza, de fe en el trabajo que ha dado consistencia a su vida, hecha de las mismas cosas simples que tiene a su lado, y que el hijo poeta nombra con la *pietas* de quién busca en ellos lo que el padre no es capaz de decir. En la áspera y desnuda presencia de estos objetos, así como en el paisaje que le pertenece, Benedetti halla la identidad de su padre, su «umana gloria», aquel depósito diario, aparentemente insignificante, que ha creado su vida. Por esta razón, todo lo que emerge en estos versos adquiere una densidad casi sagrada. La carga de significado que Benedetti es capaz de adensar crea una

¹²⁵ Para una reconstrucción de este contexto particular, véase Gian Mario Villalta, *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*, Bur, Milano 2005.

¹²⁶ Toda la obra poética de Benedetti se recoge ahora en *Tutte le poesie*, a cargo de S. Dal Bianco, A. Riccardi, G. M. Villalta, Garzanti, Milano 2017.

¹²⁷ Mario Benedetti, *Umana gloria*, Mondadori, Milano 2004, p. 117 y p. 107, (traducción mía).

¹²⁸ Giorgio Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, en *Nudità*, nottetempo Roma 2009, p. 61.

¹²⁹ Mario Benedetti, *Pitture nere su carta*, Mondadori, Milano 2008, p. 80, (traducción mía).

¹³⁰ Franco Buffoni (ed.), *Un'altra voce, antologia di poesia italiana contemporanea. Con traduzione in spagnolo*, Traducción de Juan Carlos Reche, Marcos y Marcos, Milano 2008.

tensión apenas perceptible que, como en los interiores torcidos de Van Gogh, hace hablar cada cosa, incluso dos sillas, un armario, como en: «il bicchiere di acqua comprata, / come tanti prati guardati senza dire niente» («el vaso de agua comprada, / como tantos prados vistos sin decir nada»), dice de algo que inadvertidamente se ha introducido en aquel mundo entregado a sí mismo, a sus propios valores, en el círculo cerrado de un paisaje en el que tiene lugar toda la existencia. Lo que la mirada del padre se limita a grabar y a acoger pasivamente, es comprendido por el hijo poeta. El agua no sacada sino comprada, es el primer signo de aquella avalancha producida por la sociedad de consumo que arruinará este escenario doméstico, como el de muchos otros pueblos italianos. Es así pues que la tos de este hombre que con su temblor impregna cada elemento de la habitación, junto a las vibraciones de cada pequeña acción, adquiere un significado que va más allá de la vida individual, se convierte en *epos* de una civilización.

Moviéndose desde adentro hacia afuera, y desde el presente hasta la memoria, Benedetti evoca el paisaje en el que tuvo lugar la existencia del padre, que parece entregarse a «un único gran silencio, un silencio de todo»,¹³¹ en el cual el tiempo de la infancia fluye hacia el tiempo de los muertos. La del padre es, en efecto, una existencia hecha de cosas, que solo el lenguaje del hijo puede redimir del silencio, mientras que el padre se comunica a través de la postura, y los pocos gestos que quedan de una vida simple, consumida en el trabajo. Así es como aparece el retrato de la madre, en la penúltima sección del libro, entre lo que ahora son solo «piedras, restos de hierbas, ruinas».¹³² Suspendida entre el mundo de los muertos al que pertenece (ya tiene la «boca del difunto»)¹³³ y el de las cosas extrañas que le llegan de la publicidad, no tiene otros pensamientos que los impuestos por tareas cotidianas concretas, no tiene palabras excepto aquellos que el hijo nos trae de vuelta, devolviendo su pronunciación trabucada. En ambos retratos, la huella primaria de la escritura regresa, la infancia, la experiencia escolar de ese primer encuentro con un idioma con el que se puede traducir la vida: «a veces todo era el pájaro del frío dibujado en el libro de lectura / vecino a un poema escrito en grande para aprender de memoria»; «La golondrina repite la visa del maestro en el cuaderno de los niños».¹³⁴ La tarea que Benedetti asume en *Umana gloria* es precisamente traer a su lengua este mundo que está en la base de su identidad: un mundo pobre, que habla a través de la materia misma, y que corre el riesgo de irse en silencio, abrumado por el idioma de las mercancías y del consumo.

¹³¹ Franco Buffoni, (ed.), *Un'altra voce, antologia di poesia italiana contemporanea*, cit.

¹³² Título de la penúltima sección de *Umana gloria*, cit., (traducción mía).

¹³³ Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 111, (traducción mía).

¹³⁴ Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 27 y p. 111, (traducción mía).

Es relevante que Benedetti, al componer *Umana gloria*, modifique el título con el cual este poema apareció en 2009, anteponiéndole la preposición *A*, convirtiendo así el sentido desde aquello de una representación hasta lo de una dedicatoria. O, más precisamente, de una despedida: del padre, del mundo al que pertenece y del paisaje nacido con él, donde estaba inmerso, hasta percibirlo como un cuerpo («A volte l'acqua del Cornappo era una saliva più molle, / un respiro che scivolava sui sassi»; «A veces el agua del Cornappo era una saliva más blanda, / un respiro que resbalaba sobre las rocas»).

Per mio padre

Sta solo fermo nella tosse.

Un po' prende le mani e le mette sul comodino

per bere il bicchiere di acqua comprata,

come tanti prati guardati senza dire niente,

tante cose fatte in tutti i giorni.

Intorno ha una cassetiera con lo specchio,

due sedie scure, un armadio, l'incandescenza minuscola di una stufa.

Dei centrini, la stampa di una natività con il rametto di ulivo,

un taccuino, dei pantaloni, delle cose sue.

Davanti il cielo che è venuto insieme a lui,

gli alberi che sono venuti insieme a lui. Forse una ghiaia di giochi

e dei morti, che sono silenzio, un solo grande silenzio, un silenzio di tutto.

A volte l'acqua del Cornappo era una saliva più molle,

un respiro che scivolava sui sassi.

A volte tutto era l'uccellino del freddo disegnato sul libro di lettura

vicino a una poesia scritta in grande da imparare a memoria.

A volte niente, venire di qua a prendere il pezzo di cioccolato

e la tosse, quella maniera della luce di far tremare le cose,

gli andirivieni, il pavimento stordito dallo stare male.

A mi padre

Está solo quieto en la tos.

A ratos coge las manos y las pone en la mesita

para beber el vaso de agua comprada,

como tantos prados vistos sin comentarlos,

tantas cosas hechas cada día.
Hay una cajonera con espejo,
dos sillas oscuras, un armario, la incandescencia minúscula de una estufa.
Unos tapetes, la estampa de una navidad con su ramita de olivo,
un cuaderno, unos pantalones, sus cosas.
Enfrente, el cielo que llegó con él,
los árboles que con él llegaron. Tal vez una grava de juegos
y de muertos, que son silencio, un único gran silencio, un silencio de todo.
A veces el agua del Cornappo era su saliva más tierna,
un respiro que resbalaba entre las rocas.
A veces, todo era el pajarillo del frío dibujado en el libro de lectura
junto a un poema escrito en grande para aprenderlo de memoria.
A veces nada, pasar por aquí a por el trozo de chocolate
y la tos, la manera esa de la luz de hacer temblar las cosas,
el trajín, el pavimento aturdido del malestar.

Tra devastazione e idillio. Il paesaggio in *Umana gloria* di Mario Benedetti, attraverso le traduzioni in spagnolo

In traduzione spagnola non è ancora disponibile nessun libro integrale di Mario Benedetti. Oltre a un testo tradotto da Carlos Reche,¹³⁵ sono apparse in traduzione spagnola altre nove poesie, nella versione di José Daniel Henao Grisales, per «Retroguardia» – Cuaderno de crítica literaria a cargo de Francesco Sasso,¹³⁶ nove poesie comprese nell'antologia *Viaggio in Italia. Ocho poetas italianos contemporáneo* a cura e con traduzione di Diego Bentivegna,¹³⁷ e quattro poesie da *Umana gloria* nella versione di Carolina Castellary per la rivista Sibila (n. 33, aprile 2010). Si tratta della poesia che funge da proemio al libro, *Lasciano il tempo e lì guardiamo dormire*, su cui mi sono già soffermata nel saggio *La parte vivente dei morti*,¹³⁸ e delle prime quattro poesie della sezione iniziale, di cui non viene tradotta la prima, *Da lontano*. Leggiamo insieme la seconda, *Di domenica*, dove affiora nel penultimo verso il tassello di un paesaggio scomparso, forse devastato dall'azione del terremoto e del trascorrere del tempo, che tornerà con particolari più definiti nelle poesie seguenti (*In fondo al tempo* e *Slavia italiana*): «La terra rimasta in aria, interi campi». È il paesaggio della sua infanzia, e per questo è composto anche di tessere che sembrano idilliche, luminose, come «la cascata di lago tra le cime» che fa dire al poeta: «Forse sono stati felici». Benedetti parla a partire dalle cose stesse, attraverso un contatto fisico, come in un linguaggio primitivo-infantile che non si è ancora distaccato dalla realtà. La lingua appare per questo come sintatticamente amputata: è fatta della materia stessa delle cose che esprime, porta in sé questi grumi, ciò che trasmette è innanzitutto la difficoltà di separarsi dal mondo a cui sta dando parola. È così che si

¹³⁵ Si tratta della poesia *Per mio padre*, analizzata nel saggio precedente, *Mario Benedetti: la despedida del paisaje de la infancia* e pubblicata in *Un'altra voce, antologia di poesia italiana contemporanea. Con traduzione in spagnolo*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2008.

¹³⁶ *Umana gloria / Humana gloria* di Mario Benedetti, traduzione di José Daniel Henao Grisales, scelta dei testi a cura di Francesco Sasso, revisione della traduzione a cura di Marino Magliani, «Retroguardia» – Cuaderno de crítica literaria a cargo de Francesco Sasso, Poetas Italianos traducidos al Español n.1, <<https://rebstein.wordpress.com/2009/02/17/umana-gloria/>> 17 febbraio 2009. Le poesie tradotte sono: *Nelle finestre i giorni* (p. 19); *Passi lontani, bambini crespi nell'aria forte* (p. 17); *È stato un grande sogno vivere* (p. 35); *Rue de Siam* (p. 43); *Che cos'è la solitudine* (p. 53); *A D.* (p. 61); *Come dire che due ragazzi camminano* (p. 86); *Non sapevo se le mie parole erano le stesse* (p. 108); *Riesumazioni* (p. 117).

¹³⁷ Diego Bentivegna, *Viaggio in Italia. Ocho poetas italianos contemporaneo*. Mario Benedetti, Massimo Bocchiola, Antonella Anedda, Fabio Scotto, Anna Lamberti-Bocconi, Florinda Fusco, Tiziano Scarpa, Sigamos Enamoradas, Buenos Aires 2009. Le poesie tradotte sono sei tratte da *Umana gloria*, in quest'ordine: *La strada sale come il tratto forte seguito sul quaderno* (75); *È stato un grande sogno vivere* (35); *I monti del Cantal* (49); *In fondo al tempo* (14); *Brest* (42); *Per mio padre* (p. 27); e tre da *Pitture nere su carta*. *Colori 10* (20), *Colori 9* (19), 1 del capitolo quarto (51).

¹³⁸ Franca Mancinelli, *La parte vivente dei morti*, in M. Borio, R. Cescon, A. D'Agostino, T. Di Dio, F. Mancinelli, *Per Mario Benedetti*, Gialla Saggi, Fondazione pordenonelegge.it, 2018, pp. 69-82.

creano slogature nel discorso che altrimenti si presenta con un andamento piano e quotidiano. Proprio da questi movimenti inaspettati, da queste fratture, vibra una realtà che non è stata ancora decodificata, che si sta dando sotto i nostri occhi, in tutta la sua molteplicità di vita e di significato. «La ghiaia per far sapere che la casa è bella». Il quadro che si sta componendo non inizia dall'immagine centrale, ma da un dettaglio laterale, che però ha la caratteristica fondamentale di parlare attraverso la sua essenza: la ghiaia ha un significato che si riverbera sulla casa. Questo messaggio potrebbe essere veicolato dal suo colore chiaro, o dal rumore che provoca quando è calpestata. La scia di questo scricchiolio e bagliore apre la scena seguente: «Un uomo e una ragazza china sopra le pannocchie». Le pannocchie e poi i «cartocci di granoturco» nella seconda strofa continuano a vibrare di quello stesso scricchiolio da cui ha preso vita questo quadro della memoria che affiora sotto i nostri occhi. La mobilità pronominale, tipica di *Umana gloria*, è uno dei tratti attraverso cui appare quel flusso della visione in cui si dà la poesia di Benedetti. Ma è anche, semplicemente, la traccia di un soggetto che guarda lo svolgersi delle immagini narrando e, insieme, rivive dall'interno, per schegge improvvise, un presente «in fondo al tempo».¹³⁹ Per questo può rivolgersi a un tratto a un *tu* intimo, che gli è accanto, e riportare lacerti di frasi che gli vengono rivolte («Ma tu cosa fai»). Questo e altri aspetti avvicinano *Umana gloria* al mondo de *La néva* di Tolmino Baldassari:¹⁴⁰ lo svolgersi del nastro della memoria, tra narrazione e presente affondato nel tempo, e il tentativo di custodire i frammenti di una comunità contadina lasciando, a tratti, che la parola affiori proprio all'interno di questa ristretta cerchia di intimi, familiari e abitanti del borgo.

La qualità quasi filmica di questa poesia è data dal muoversi e agire del soggetto come in presa diretta: «vengo vicino. La casa ha ombra / dove i gradini salgono sull'erba», «a poco a poco mi sembra di entrare in un giardino». Ma il soggetto della visione non è un io lirico singolare chiuso in sé stesso, quanto una presenza aperta, che va e viene tra diverse dimensioni del tempo, stati della percezione, e gradi di distinzione e immersione rispetto a un paesaggio in cui risiede la sua identità. Non assume il ruolo di protagonista, se non per brevi frammenti. È piuttosto un testimone, una delle presenze che si muovono in questo spazio attraversato dalle correnti della memoria e del sogno. Uno spazio dove le gerarchie tra l'umano e gli altri regni della materia vivente sono sospese. È così che, come in una danza, al movimento del soggetto che si avvicina alla realtà, può corrispondere il movimento delle cose che si fanno prossime a lui: «Vengono vicini enormi i ceppi, le scale, / i cerchi delle botti, come per andarsene». Alla massima vicinanza sembra corrispondere la sparizione, come accade nel regno dei morti a Ulisse mentre tenta di abbracciare la madre. Sono immagini nitide in cui si addensa il suo vissuto, rese concrete e vicine

¹³⁹ *In fondo al tempo* è il titolo della prima sezione di *Umana gloria*.

¹⁴⁰ Tolmino Baldassari, *La néva. Poesie (1974-1981)*, cit.

dal richiamo della memoria e poi rilasciate alla dimensione altra a cui appartengono. Si avvicinano, si fanno presenti prima di sparire per sempre, con la richiesta di un ultimo sguardo, di un saluto che significa salvezza: la possibilità di continuare a esistere nella parola poetica.

1.4.1 Il dissolversi dell'io e del proprio nucleo biografico: *Moriremo guardati*

Sorgono «da lontano»¹⁴¹ le immagini di *Umana gloria*, da un tempo originario, da un'infanzia attraversata dal sogno. È una distanza che permette a tratti di riconoscere un paesaggio, percorribile come un terreno franoso, che si apre in fenditure improvvise in cui il soggetto precipita tornando a vivere, con la pienezza delle proprie percezioni, ciò che stava evocando. La lingua registra ciò che avviene prima che la coscienza lo abbia catalogato e archiviato. È per questo che è così “contemporanea”, così aperta ad accogliere le vibrazioni e i segnali del reale, prima che siano racchiusi in una forma.

La poesia che apre la prima sezione di *Umana gloria* si intitola significativamente *Da lontano*, e fornisce le coordinate di quella particolare modalità di visione che intesse il libro: quella onirico-rammemorativa che porta in sé i segni di un trauma («come da paure, da un cervello ferito in una parte») e le fenditure di un io votato alla sparizione. Il soggetto di *Umana gloria* ha infatti la qualità di “disperdersi” che appartiene ai morti, a chi scrive (vedi il proemio del libro), e ai bambini, come leggiamo all'inizio della prima sezione: «Quando pioveva eravamo solo acqua e con il vento aria. / Venivano tanti che diventavano subito bambini...». C'è infatti una modalità di disperdersi che equivale al “dissolversi”, all'uscire dal tempo e svanire dei morti. Ma ce n'è un'altra, che opera la scrittura, e che al contrario porta a restare nel presente, a durare. È la dispersione del proprio nucleo biografico, per dare voce e presenza a quello di tutti, come in una semina del proprio sé oltre i confini della propria esperienza, oltre la mappa della propria vita. È questo il compito che il poeta si assume all'inizio del libro. Da una postura per certi aspetti vicina a quella che Fortini raggiunge, dopo essersi adoperato con «tutto il suo sforzo più duro»¹⁴², nella sua ultima e più alta stagione di poesia, conclusa con un libro che significativamente fin dal titolo richiama il tema del dissolversi, *Composita solvantur*.¹⁴³ Questa possibilità di cancellare i confini

¹⁴¹ Così si intitola la poesia che apre, dopo il proemio, *Umana gloria*.

¹⁴² Franco Fortini, *Lettera a mio padre*, «L'Avanti», 1948, poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, I Meridiani-Mondadori, 2003, pp. 1264-1269.

¹⁴³ Franco Fortini, *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994, poi in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Oscar Mondadori, Milano 2014.

dell'io fino a riconoscere l'altro nella trama del proprio essere, appartiene a Benedetti sin dalle sue prime raccolte, come aveva notato il suo prefatore che registrava una «difficoltà a convincersi della propria consistenza ontologica, e di quella del reale. La difficoltà estrema a darsi credito, a riconoscersi, a tenersi insieme – e a trattenere le cose in sicuri possessi», insieme al «lento salire alla coscienza di un mondo, in cui soggetti e oggetti indistricabilmente si intrecciano».¹⁴⁴ In questo esordio linguisticamente e stilisticamente composito, i tasselli in cui si riconosce la voce che Benedetti maturerà, sono proprio quelli in cui si manifesta già questa particolare modalità di trasparenza e dissolvenza dell'io:

«tento la mia scomparsa / [...] da lontano mi vedo» (p. 16); «muovere le maniche, le facce; / o il posto del maglione» (p. 19); «Oh incantami, o mandami via di qui di nuovo disperso» (p. 20); «È così in forse che io ci sia ancora» (p. 47); «(non è che non ci sono, a volte me ne vado / ma è un nulla), / [...] (palpito via in silenzio a volte / per un colore che mi scioglie via se piove» (p. 49); «Tu, oppure tu, a metà nell'ombra, alluso dalla forma in cui percepirti, dalle frasi in cui puoi parlare: – Quando decidi di farti qualcuno. Sto bene con te. Chi si muoverà per primo. [...] il vento, che vuol dire tanti altri corpi soltanto. C'era un viso chiuso raccolto nella pelle, che si rivolgeva all'interno. Si cercava dove nessuno tocca. Era possibile incontrarlo col bisbiglio, era possibile con gli occhi appena aperti, avvicinarlo col "tu". Marco, sono qui? Dove sono, Marco? Per te dove sono, sono qui? Mimava l'erba l'andare dei sandali, erano i posti gualciti dove respiravi. Eri nelle dita, come i semi di un soffione, come i fiocchi dagli alberi. E nemmeno il sole quando gli occhi erano i bagliori sulle cortecce degli alberi lunghi, a filari, tremanti, o sui nervi delle pietre umide, quasi mani tra gli alberi, sulle gocce luccicanti del quasi cielo. [...] Si era il movimento dell'aria» (pp. 50-51); «Mario non cenava, diventava il buio. [...] Qualcuno mi parlava. Si riconosceva allo specchio. Le labbra e il taglio del viso, gli indumenti che sono quasi tutto di lui, come la sua pelle. Come puoi essere vivo, come gli schizzi dell'acqua sul torrente, il riflesso appuntito sulle piante. [...] Forse ti vedo tra questi cumuli di pietrisco e la sterpaglia dove il buio è appena nel mondo. Scivoli via. Chiudo gli occhi.» (p. 52); «Accorgiti di me quando sarò / a trenta metri quando sarò / a cinquanta metri, quando sarò / a cento metri, quando non ci sarò» (p. 56); «Un tempo ero qui / e mi dicevano: tu, / e io dicevo: sai, / senti, sì» (p. 57).

Il titolo di questo libro in cui tornano più volte gli occhi e l'atto del guardare, può rinviare a quello sguardo denso di *pietas* che riceve un defunto nel momento in cui è vegliato da sui cari, e insieme all'esperienza del morire nel momento in cui si entra nello sguardo dell'altro, costretti

¹⁴⁴ Gabriele Scaramuzza, *Presentazione*, in M. Benedetti, *Moriremo guardati*, Forum/Quinta Generazione, Forlì 1982, pp. 5-6.

dentro i limiti di un'identità, a rispondere a un nome, a riconoscersi un *tu*, spezzando quell'unità originaria che è possibile attingere attraverso il mondo dell'infanzia: «Scendeva il lampadario sulle mani. Dondolavano gli occhi. Risaliva e la terra sobbalzava tra le dita e le suole. – Non ti guarderò più così. Non guarderò il freddo delle parole. [...] Pensò, ho ancora visto gli occhi guardarmi», (p. 51).

1.4.2 La forza della dispersione: Benedetti legge *Composita solvantur* di Fortini

Probabilmente *Umana gloria* è stata, con il suo lavoro di strutturazione e ordinamento di quasi un trentennio di poesia, una possibilità per Benedetti di riflettere e prendere coscienza della forza che si sprigiona nella dispersione, e riconoscerla come il compito che gli spetta come poeta: «Solo qui sono, nel tempo mostrato, per disperdermi». In questa disposizione Benedetti sembra avere ereditato l'insegnamento dell'ultimo Fortini, di cui aveva scritto nel decennale della scomparsa, dimostrando come *Composita solvantur* toccasse alcune delle sue più profonde corde.

Il rapporto con la realtà nel momento in cui ti dice «addio» (sono parole di Franco Fortini in una intervista degli ultimi mesi) è il tema del libro *Composita solvantur*. Si dissolva quanto è composto. [...]

[...] È dunque messo in campo un forte dubbio circa la consistenza della realtà e la legittimità della letteratura. Ma in ciò stesso si manifesta quel sentimento ultimo delle cose che caratterizza la raccolta: la caparbia, ultima conferma del loro appartenerci, nella nostra consapevolezza di essere vincolati a questa terra [...]. Emerge la resistenza di un uomo di fronte alla malattia e alla morte, alla privazione del futuro e della possibilità di cercare ancora, per il poeta, di modificarsi. [...] È lo stare terminale nella vita, in una società, l'ultima esperienza in una storia della letteratura [...]. Misurarsi con il limite invalicabile della morte, significa venire ai ferri corti con il senso del nostro rapporto con la realtà, approdare alla testimonianza ultima dell'indissolubilità del vincolo che ad essa ci lega: ogni cosa si risolve in noi, ci appartiene per il poco (ma che è tutto) che vale questa appartenenza. Il poeta si apre all'esperienza della *pietas*.¹⁴⁵

Il canale attraverso cui la poesia dell'ultimo Fortini arriva a Benedetti, è questo rapporto aperto e ineludibile con la fine, e il sentimento della *pietas* come unica fiammella capace di rischiarare di

¹⁴⁵ Mario Benedetti, in AA.VV., *Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, a cura di Luca Lenzini, Elisabetta Nencini e Felice Rappazzo, Archivio Fortini- Quodlibet, Macerata 2006, pp. 117-118.

tepore umano un mondo che si sta sgretolando. È questo il significato della luce dorata che si sprigiona da un corpo dormiente, nell'immagine di copertina di *Umana gloria*. Nel luogo su cui sorge *Umana gloria*, “dormono i morti”. La possibilità di mantenere vivo il legame con questo deposito di memoria e di valori è il discrimine che decide, come abbiamo analizzato nel saggio precedente, la natura vitale o residuale di questo mondo.

1.4.3 Una lingua incisa dal terremoto

Lo spazio-tempo su cui si fonda *Umana gloria*, è in relazione con lo spazio-tempo in cui risiede la propria storia, la propria tradizione, ma non risponde a nessun richiamo nostalgico, o tentativo di recupero. È infatti con immagini di distruzione e di crollo che si presenta da subito: «si cercano i bambini nei tubi di cemento della fognatura nuova»; «Sono venuti giù i sassi, / il letto ha detto la zia aveva una pietra grossa nel mezzo».¹⁴⁶ Anche le zone più intime e riposte, gli istanti di gioia e di pienezza vissuti nel senza tempo dell'infanzia, sono a un passo dal vuoto. «Il terremoto improvviso / come il morto che viene alla spalla per farci sentire / improvvisa la luna, la luna, la luna».¹⁴⁷ Il tocco irreparabile e perentorio della morte è inciso nella percezione di Benedetti: le cose appaiono con una immediatezza tale che il linguaggio è come paralizzato e posto di fronte alla sua insufficienza, al suo limite, come in un'infanzia protratta, spalancata. Viene anche da qui quel parlare interno, slogato, così affondato nella materia viva dell'esperienza da portarne con sé la trama indicibile: «Io che sono delle cose negli occhi, / ma non so dire come sono quando le guardo».¹⁴⁸ È da questa fusione, o confine labilissimo tra il soggetto e il mondo a cui appartiene, che la voce di Benedetti affiora. Andrea Acribo ricostruendo il percorso di Benedetti ricorda come il '76 sia «non a caso data di inizio assoluto» della sua poesia.¹⁴⁹ I testi di questo periodo aprono infatti il suo esordio, *Moriremo guardati*, libro che Benedetti eliminerà presto dalle sue successive bibliografie ma da cui continuerà ad attingere fino a *Umana gloria*.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Versi tratti dalle poesie *In fondo al tempo* e *Slavia italiana*, in M. Benedetti, *Umana gloria*, Mondadori, Milano 2004, p. 14 e 15, poi in Id. *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2017.

¹⁴⁷ Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 14.

¹⁴⁸ Ivi, p. 116.

¹⁴⁹ Andrea Acribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2007, p. 208.

¹⁵⁰ *Moriremo guardati* è eliminato già nella nota bibliografica del libro-summa delle raccolte degli anni '80, *I secoli della primavera* (1992) probabilmente per la presenza di scelte linguistiche e formali abbandonate in seguito. Ma il poeta continuerà ad attingere da questa prima raccolta, in particolare scegliendo due testi che, con limature e modifiche, comprende ne *I secoli della primavera*, e infine in *Umana gloria*: la prosa *La strada sale come il tratto forte seguito sul quaderno* (p. 20) che apre la sezione di prose *Dove comincio anch'io* in *I secoli della primavera*, e chiude la sezione *Prose* in *Umana*

Possiamo immaginare una sorta di grammatica, di particolare sintassi che il terremoto incide nella sua lingua. Come per un profondo disestamento psichico ed emotivo, nelle fondamenta del suo sé restano tessere sghembe, pericolanti. I segni di un trauma che porta a «stare senza sguardo». Non soltanto perché un mondo è stato distrutto, ma anche perché tale è la densità, quasi insostenibile, di cui si caricano le cose che restano, che è necessario slegarle dal contesto, percepirle nei loro singoli dettagli. Qualcosa di simile accade quando una catastrofe si abbatte lasciando: «—cose dette dalle giacche, dalle scarpe, dai calzoni—». Questi versi conclusivi di *Slavia italiana* possono essere letti anche come una fotografia di chi, sopravvissuto, non ha strumenti per rielaborare il dramma se non portando le parole inscritte nel proprio corpo che continua a vivere «contro la terra e i sassi, senza poter finire». In questo sommovimento generale che travolge un mondo dalle fondamenta, alcune tessere conservano la quiete luminosa dei giorni dell'infanzia; restano luoghi custodi del tempo, da cui si irradiano immagini e ricordi, come questo, in *Di domenica*: «la casa ha ombra / dove i gradini salgono sull'erba, e sui ciliegi sembra, / là dietro è lunedì e tutti gli altri giorni».

Di domenica

La ghiaia per fare sapere che la casa è bella.
Un uomo e una ragazza china sopra le pannocchie.
Noi eravamo con nostro padre entrati
tra le due coste a bosco,
con l'erba falciata in basso per tenere i fiori.

Il bosco. Gli alberi. I cartocci di granoturco.
Prendi su tutto un po' alla volta
nelle cresse della gonna,
le foglie che potevano essere vestiti.
Davvero se mi avessero guardato
ti avrei detto "potevano essere i tuoi vestiti".

Vengo vicino. La casa ha ombra
dove i gradini salgono sull'erba, e sui ciliegi sembra,
là dietro è lunedì e tutti gli altri giorni.

gloria, e la poesia *ma quando ritorni?* (p. 24), che già ne *I secoli della primavera* raggiunge la versione compresa in *Umana gloria*: *Avevo la gente per mano*.

Vengono vicini enormi i ceppi, le scale,
i cerchi delle botti, come per andarsene.
Forse davano del vino, pane e formaggio:
la figlia che si guarda, lui, la grande ombra nella sua casa,
così come erano fatti.

“Ma cosa fai”, state lì a dirmi.
Di là, giù, non si vede tra i rami che si sono parlati.
Sta con i suoi occhi la gola del torrente.
Arriva in alto e cambia,
a poco a poco mi sembra di entrare in un giardino.
La terra rimasta in aria, interi campi,
la cascata di lago tra le cime. Forse sono stati felici.

El domingo

La grava para hacer saber que la casa es hermosa.
Un hombre y una joven china¹⁵¹ sobre las panojas.
Nosotros habíamos entrado con nuestro padre
entre las dos laderas al bosque,
con la hierba cortada al ras para mantener las flores.

El bosque. Los árboles. Las farfollas de maíz.
Recoge todo un poco cada vez
en los volantes de la falda,
las hojas que podían ser vestidos.
De verdad si me hubieses mirado
te habría dicho «podrían ser tus vestidos».

Me acerco. La casa tiene sombra
donde los escalones sobresalen de la hierba, y por los cerezos parece,
allí detrás es lunes y todos los otros días.

Se acercan enormes las cepas, las escaleras,
los cercos de los barriles, como para irse.
Quizás daban vino, pan y queso:
la hija que se mira, él, la gran sombra en su casa,
así como eran.

«Pero qué haces», estáis ahí diciéndome.
Por allí, abajo, no se ve entre las ramas que se han hablado.

Permanece con sus ojos la garganta del torrente.
Llega arriba y cambia,
poco a poco me parece entrar en un jardín.
La tierra que se queda en el aire, campos enteros,
la cascade de lago entre las cimas. Quizás han sido felices.

¹⁵¹ Svista della traduttrice Carolina Castellary.

OLTRE L'IO, DENTRO LA NATURA

Poesia come preghiera in Carlo Betocchi

Saggio compreso nel volume *Carlo Betocchi «Ciò che occorre è un uomo...» - Atti del Convegno Urbino, 14-15 dicembre 2016*, a cura di Salvatore Ritrovato, Annalisa Giulietti, Giorgio Tabanelli, Raffaelli editore, Rimini 2018, pp. 48-68.

La poesia come forma di preghiera: questo tema da alcuni anni esercita su di me la forza di un magnete. Carlo Betocchi è uno dei maestri del nostro Novecento che più attinge a questa originaria fonte della parola. È forse questo il motivo per cui sta scontando nel presente la propria costitutiva inattualità. Trascurata dall'industria editoriale, la sua opera è rimasta per decenni "irreperibile". Affidata ai cataloghi delle biblioteche, alla tenacia e fedeltà di alcuni studiosi, resistendo depotenziata, come una fiamma in carenza di ossigeno.¹⁵² Perché risplenda nella forza primigenia che le appartiene, è però necessario liberarla subito dalla facile cornice di una lettura religiosa confessionale. È preghiera infatti la poesia capace di riconnettersi alla sua origine e farsi *poiein*, azione che trasforma noi stessi e la realtà che ci circonda. La fede in questa energia creatrice, in questa carica vitale che Florenskij riconosce come il *valore magico della parola*, appartiene agli inizi di ogni civiltà. Perdere il seme poetico della lingua, significa perdere la nostra possibilità di agire nel mondo. Pasolini se ne era già accorto nella metà degli anni '60 quando, nel saggio *Nuove questioni linguistiche*, riconosceva il nostro italiano medio nascere dal dilagare del linguaggio tecnico-aziendale. Lingua anonima, inerte, che ci spossa della nostra umanità. Il

¹⁵² Nel 2019 Garzanti ha finalmente ristampato l'opera completa, pubblicata nel 1996 nella collana Gli Elefanti: *Tutte le poesie*, a cura di Luigina Stefani, Prefazione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano.

poeta invece istintivamente torna a quella dimensione arcaica in cui la poesia era rito, espressione di un corpo che attraverso il ritmo entra in contatto con le forze non conosciute.¹⁵³

Betocchi, poeta fedele all'«atto / del nascere»,¹⁵⁴ costantemente volto al principio della creazione, non poteva non collocarsi anche in questo senso all'origine. La parola per lui «mantiene il valore rigorosamente semantico, antico, arcaico», afferma in un'intervista.¹⁵⁵ Per comprendere l'importanza del valore semantico per Betocchi ricordiamo il suo intervento sul canto dove riconosce il pericolo di una «gratuita e facile consolazione»,¹⁵⁶ e il lavoro di spoliatura che farà in particolare a partire da *L'estate di San Martino*. La fedeltà all'antico, negli anni dell'ermetismo, significa per lui il ritorno a una poesia più vicina alla realtà: legge così i poeti tra il '200 e il '500 e in particolare Dante.¹⁵⁷ Arcaica è la parola poetica, capace di generare, di attingere a quella sorgente che chiama:

[...] nell'innocenza
prima del punto del nascere, del punto
del decidere, non mio, ch'io fossi...
quand'ero in mano a quel creativo esistere,
atto creativo, che s'incarnava in me.¹⁵⁸

La poesia è per Betocchi in questo movimento di ritorno che è precisamente un «rientrare»: parte dalla propria soggettività, ma per attraversarla, per travalicarla fino a raggiungere l'aperto e infinito atto della creazione. La sua parola si genera dunque da questa capacità di ascolto e di accoglienza della voce dell'altro. È tesa a sua volta a incarnarsi nel lettore, nello spazio del suo arretrare; chiede di accadere nell'istante in cui riceve la nostra voce, chiamandoci a partecipare alla vita, a condividere questa gioia debordante che ci appartiene in quanto creature, come materia plasmata dall'amore.

Scorriamo i titoli della sua prima raccolta: *Io un'alba guardai il cielo; Ode per una cosa effimera; Musici, giocolieri, bambini, gioia; Ode degli uccelli; Alla danza, alla luce, ode; Dell'acqua d'aprile; Al giorno; Canto per l'alba imminente; Piazza dei fanciulli la sera*. Oltre ai principali elementi della natura (il cielo, l'acqua, la luce), e ai momenti fondamentali del giorno, ricorre una disposizione al canto e alla lode. «Ho

¹⁵³ Brunella Antomarini, *La preistoria acustica della poesia*, Nino Aragno editore, Torino 2013.

¹⁵⁴ Carlo Betocchi, *Di quando in quando*, 5, da *Ultimissime*, in Id., *Tutte le poesie*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1984, p. 385. Tutte le citazioni alle poesie di Betocchi, se non diversamente specificato, fanno riferimento a questa edizione.

¹⁵⁵ Valerio Volpini, *Carlo Betocchi*, «Il Castoro», n. 57, La Nuova Italia, settembre 1971, p. 5.

¹⁵⁶ Carlo Betocchi, *Premesse e limiti di un ritorno al canto*, «Il Frontespizio», a cura di L. Fallacara, Roma 1961, p. 390.

¹⁵⁷ Vedi quanto afferma Betocchi nell'intervista di Volpini (*Carlo Betocchi*, cit., p. 2 e p. 6). «Antichi» sono per lui anche i poeti moderni più «cari ed esemplari», vedi l'*Avvertenza* a *Altre poesie*, Vallecchi, Firenze 1939, p. 7.

¹⁵⁸ Carlo Betocchi, *Di quando in quando*, 4, da *Ultimissime*, cit., p. 385.

concepito la poesia come un inno di lode»,¹⁵⁹ afferma il poeta stesso in un'intervista. La poesia è dunque, nei suoi intenti, di per se stessa preghiera: forma di ringraziamento per il creato e per la vita, moto d'amore che si riversa, trepidante e colmo di commozione.

Parlare di *poesia come preghiera in Betocchi* significa quindi, in un certo senso, parlare della poesia di Betocchi. Il cammino appena intrapreso riconduce all'inizio, come per un moto circolare. Ciò che posso fare per ora è soltanto tracciare una mappa, accennando a possibili sentieri.

Leggerò dunque alcuni testi nei quali affiora un affidamento pieno alla parola e alla sua possibilità di operare una metamorfosi, liberando il soggetto da una condizione di sofferenza e di dolore o anche soltanto consentendo l'esperienza di uno sguardo altro, di una fenditura che ci connette a un'altra dimensione. Non mi soffermerò sui testi più prossimi alla fede immediatamente identificabile con la religione cattolica, che Betocchi riceve in eredità materna e poi matura, nella sua personale scelta. Una fede che, soprattutto nel primo libro, è espressa nei toni conciliati e consolanti di una certezza che guida lo sguardo e ne delimita l'orizzonte. (Pensiamo ad esempio a una poesia in cui si era riconosciuto lo spirito della rivista «Il Frontespizio», *Allegrezza dei poveri a Tavoleto*, con il suo paesaggio da presepio). Il tipo di fede, di affidamento che seguo, convive da sempre con il suo cristianesimo, ne è forse il sostrato più arcaico; coesiste in particolare con quella componente della sua religiosità che poi, a partire dagli anni '60, si andrà progressivamente aprendo fino a perdere ogni connotazione confessionale. L'esperienza della vecchiaia e della grave malattia della moglie lo espongono infatti in prima persona a quella condizione di estrema fragilità propria dell'esistenza umana. In questo contesto si approfondisce e radicalizza anche la sua sensibilità creaturale, da un sentimento di fratellanza per tutti gli esseri viventi, a un'adesione alla materia dell'universo, a partire da uno sguardo che ha completamente perso la prospettiva antropocentrica e che si illumina, come ha scritto Mario Luzi, di un "celestiale quid silvestro".¹⁶⁰ L'identità è allora ricondotta a questa forma di appartenenza, di ricongiunzione con il movimento anonimo della vita: «nel gesto del fiume ti ritrovi, / e pensi col pensiero del fiume, / con l'immobile esistere fluisci» (*Sull'Arno, di primavera*).

La preghiera è congiunta a una particolare postura, intonazione della voce, inclinazione dello sguardo. Si potrebbero perciò distinguere alcune forme di preghiera.

La prima, in cui Betocchi riconosce la sua stessa poesia, nasce dalla gratitudine. È un canto di lode, un tentativo di esprimere l'amore di cui ci si sente inondati, il dono che si è ricevuto.

¹⁵⁹ Valerio Volpini, *Carlo Betocchi*, cit., p. 5.

¹⁶⁰ Questa espressione è tratta dai versi di una poesia di Mario Luzi posta a chiusura del suo saggio *Il sabato di Carlo Betocchi*, «Antologia Viesseux», a. XVI, n. 1-2, 1981, pp. 23-26, poi in Id., *Discorso naturale*, Garzanti, Milano 1984, p. 68; la poesia citata è stata poi raccolta in Id., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milano 1985.

La seconda nasce come invocazione, richiesta di intervento e di soccorso. È un appello lanciato nella sofferenza e nel dolore. L'attenzione è centrata sulla fragilità e la manchevolezza, così come nell'altra forma su una pienezza_tracimante. Questa seconda forma prevale in Betocchi con il sopraggiungere della vecchiaia e in particolare a partire da *Un passo, un altro passo* (vedi ad esempio la sequenza *In piena primavera, pel Corpus domini*, dove il poeta arriva a parlare di «disperazione» – ma è contenuta, consapevole, già vinta: in Betocchi non si può dare angoscia. Il fondo del suo sentire resta, anche nella stagione ultima, un'accettazione piena dell'esistenza; è questo il percorso compiuto nella «pazienza», mettendosi in ascolto delle creature più umili e infine della materia stessa dell'universo).

La terza è una esposizione di se stessi, senza resistenze e maschere. È un'apertura del cuore, un denudamento di sé; una pratica di umiliazione necessaria perché il nostro «cuore di pietra» si frantumi e riaffiori la nostra innocenza di creature.

È forse possibile ripercorrere l'opera di Betocchi rintracciando il prevalere di una forma di preghiera rispetto alle altre. A ogni modo, essendo tutte profondamente congiunte, non di rado coesistono e si sovrappongono in uno stesso testo.

Questi in sintesi i sentieri che si sono aperti nella mia lettura gravitante attorno all'idea di una “poesia come preghiera”. Per alcuni potremo brevemente incamminarci, altri resteranno una traccia.

1. Si potrebbero seguire i momenti in cui il reale viene sottoposto a un processo di trasfigurazione, secondo la lezione di Dante e di Eliot (a proposito leggeremo, da *Altre poesie, Un dolce pomeriggio d'inverno* e *Antichi tetti*).

2. Il lavoro assume per Betocchi una particolare valenza che può essere indagata attraverso le immagini e i ritratti frequenti di lavoratori e in particolare di artigiani che ritornano nella sua poesia, soprattutto ne *L'estate di San Martino*. Come una preghiera fatta con tutto il corpo, il lavoro è una pratica di umiltà, «opera comune», anonima, che mette l'uomo a contatto con la creazione e con la propria natura autentica di creatura.

3. La presenza dei tetti ricorre in tutta l'opera di Betocchi. È questa per il poeta la prima e più familiare immagine della realtà, lo specchio in cui cercare la propria vera identità. Attraverso i tetti il poeta entra in contatto con la materia muta capace, con la sua sola presenza, di trasmettere un insegnamento fondamentale: quello della pazienza, dell'accoglienza della vita in tutto ciò che

comporta. È così che il dolore individuale del poeta si convoglia e scioglie in quello universale. Al centro vi è sempre un processo di umiliazione che porta l'io a frantumare la propria identità e a ricomporla in una forma più vicina alla sua verità originaria.

4. La preghiera è legata ai momenti fondamentali del giorno, tra cui il sorgere e lo spegnersi. Betocchi, poeta del principio, riconosce nella mattina, nella sua essenza stessa, la preghiera: soglia tra umano e divino, momento di accensione e di risveglio, del sì alla vita, con il suo carico di lavoro e di opere che si trasmette dal buio alla luce, di generazione in generazione. Il primo verso della prima poesia di Betocchi nasce proprio da uno sguardo rivolto all'alba. Il suo è il tempo delle «ore prime», un tempo di raccoglimento e di attesa, di sospensione tra il quotidiano e l'oltre, in cui si torna presenti al proprio compito. Per la poesia di Betocchi «non val arte // di sorta, altro ché il principiare». In questo suo ricongiungersi all'origine, a un aperto e infinito stato nascente, stanno le ragioni della sua gioia. La poesia è ripetizione amorosa di uno stesso principio, quello della vita che ogni giorno si rigenera e perpetua nella natura. Questa umiltà che opera nella sua parola e la attraversa come ogni elemento del creato, sprigiona quella luminescente, aurorale forza che appartiene ai momenti più alti della sua poesia e del nostro Novecento:

Appena di mattina era un glu-glu
tra certo e incerto, dentro, fra le crepe
dei muri, che saliva, un sottomesso
murmure, quello che la vita vuole,
quello che cresce e sottostà, o d'erba,
o parole, o d'aurore, o di principio
e fine, un amor di colombe era,
nell'alba, a un mio destarmi,
tutt'una cosa, e un amoroso
ripetersela...

(da *Appena di mattina*, da *L'estate di San Martino*)

5. Lo sguardo stesso del poeta può essere letto come preghiera: «non prego, / guardo», scrive in *Messa piana*. La sua poesia, riconosciuta dalla critica come originata dal vedere, può essere letta a partire da questo sguardo capace di custodire in sé l'innocenza, la capacità di sorprendere nelle cose il miracolo della creazione, alimentando e inverando la propria fede attraverso il contatto con la realtà. Andrà quindi indagato il suo modo di porsi in relazione con l'esistente e, in particolare, con quella componente del reale che appartiene all'«infinitamente piccolo» (così Christian Bobin, autore per tanti aspetti fraterno alla poetica di Betocchi, intitola il suo libro dedicato a San Francesco).¹⁶¹ La forma di religiosità che questo narratore-poeta francese matura dall'ascolto quotidiano del miracolo della vita, può essere condensata in questa sua illuminante frase, che sottoscriverebbe Betocchi nella sua ultima stagione: «non ho bisogno di credere in Dio per credere in Dio».¹⁶²

Ciò che lo sguardo del poeta cerca nella realtà è una conoscenza che orienti la sua esistenza, una forma di ammaestramento che si origina a contatto con la materia, in prossimità con la fonte della vita. Per questo alcune sue poesie sono quasi parabole, esempi di come le creature più umili e ancor più le cose stesse, presenti alla loro originaria natura, possano insegnarci la strada. Il cammino da compiere è quello dell'umiltà. Su questo tema fondativo della poetica di Betocchi su cui torneremo in seguito, ci scorta un piccolo prezioso libro di André Louf.¹⁶³ Per ora è necessario dire che con *umiltà* intendiamo una condizione definita dalla parola greca *tapeinosis*, abbassamento, e latina *humilitas* (da *humus*, terra). Questo stato che si acquista attraverso una

¹⁶¹ Christian Bobin, *Francesco e l'infinitamente piccolo*, (1992), Edizioni San Paolo, Milano 2011.

¹⁶² Christian Bobin, *Autoritratto al radiatore*, (1997) AnimaMundi edizioni, Otranto 2012, p. 49.

¹⁶³ André Louf, *L'umiltà*, (2000), Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose 2007.

pratica incessante, conduce a deporre ogni arma di difesa e di affermazione del proprio io, per giungere a una condizione di apertura che è terreno fertile per la nascita di ogni virtù.

2.1.1 La trasfigurazione del reale

Leggiamo, da *Altre poesie*, *Un dolce pomeriggio d'inverno*.

Un dolce pomeriggio d'inverno, dolce
perché la luce non era più che una cosa
immutabile, non alba né tramonto,
i miei pensieri svanirono come molte
farfalle, nei giardini pieni di rose
che vivono di là, fuori del mondo.

Come povere farfalle, come quelle
semplici di primavera che sugli orti
volano innumerevoli gialle e bianche,
ecco se ne andavan via leggiere e belle,
ecco inseguivano i miei occhi assorti,
sempre più in alto volavano mai stanche.

Tutte le forme diventavan farfalle
intanto, non c'era più una cosa ferma
intorno a me, una tremolante luce
d'un altro mondo invadeva quella valle
dove io fuggivo, e con la sua voce eterna
cantava l'angelo che a Te mi conduce.

Da un sentimento della luce come cosa concreta e salda, si avvia una particolare intensificazione della realtà che diviene soglia e tramite verso un'altra dimensione. Sappiamo fin dal titolo e dal primo verso, il periodo determinato di tempo in cui ci troviamo (un pomeriggio d'inverno), ma la definizione per negazione che viene data alla luce («non alba né tramonto») ha l'effetto di liberarla dalle coordinate fissate precedentemente, rendendola così atemporale. Ci troviamo in un momento di massima intensità e iridescenza della luce. Questa forza luminosa ha la capacità di

tramutare i pensieri in farfalle che volano verso un altro mondo. In questa metamorfosi il soggetto si espande oltre i propri confini, diventa ciò che sta guardando. Liberata dal pensiero, l'identità abdica a se stessa, si apre. Questa condizione sarà nelle ultime raccolte il punto di partenza di un nuovo sentire che aderisce alle fibre dell'universo: «grande immenso oceano / della vita non mia, vita che arriva, // mi dècima, dimentica, dilaga» (*A cucì e scuci*, 4).

Come facendo un movimento indietro per rientrare nel mondo, nella seconda strofa il poeta riprende la similitudine con le farfalle. Sottolinea così che quanto è avvenuto proviene da un'esperienza concreta del suo sguardo che ha visto le farfalle volare «sempre più in alto».

Nel terzo movimento coincidente con la terza strofa, un'altra dimensione pervade la realtà: siamo dentro a un'esperienza di trasfigurazione. Il turbinio di ali in volo pronte a svanire, ora appartiene a ogni forma, anche alla luce stessa che, da «cosa / immutabile» si è fatta «tremolante luce d'un altro mondo». Nessun sentimento di timore o sgomento nel soggetto che anzi è richiamato verso questa soglia aperta. La «voce eterna» dell'angelo ci rinvia alla luce «immutabile» comparsa all'inizio. Luce e voce sono due tramiti che conducono alla destinazione e origine prima, che Betocchi identifica con Dio.

Torniamo alla strofa centrale, cardine di questa poesia. Per Betocchi è importante ribadire che l'esperienza che ha vissuto è radicata nella realtà e, in particolare, in ciò che in essa è più quotidiano e umile: le farfalle sono quelle «povere» e «semplici» che stanno solitamente sugli orti. Per questo la similitudine è ripetuta per tre volte. Un'altra ripetizione, quella dell'avverbio «ecco» in anafora a inizio di verso, evidenzia la simultaneità di questo fenomeno che sta avvenendo ora, sotto i suoi occhi.

Nell'*Avvertenza a Realtà vince il sogno*, Betocchi afferma che queste poesie: «sono state dettate quasi sempre da una lucida certezza di quello che dicevo: e se c'è una cosa che mi ha allucinato, anzi, è stata la realtà di tutto quello che si vede, e che comunemente vien chiamato il mondo, la quale certe volte mi è sembrato che avesse profondità dove disperavo, e tuttora dispero nei miei momenti migliori, di arrivare». La strada per lui non è infatti quella dell'immaginazione (o del sogno). Seguendo il magistero dantesco, è soltanto affondando pienamente nella materia della realtà che si può giungere a una verità che sta attraverso e oltre la materia stessa. In questo senso va letta anche la predilezione, dichiarata in *Appendice alle Poesie del sabato*, per la poesia di Eliot piuttosto che per quella di Rimbaud, che lo aveva abbagliato da giovane.¹⁶⁴ Eliot ha parlato infatti dell'esperienza poetica come attraversamento dello specchio verso l'altro mondo, quello vero, che sta dietro. Chi immagina resta intrappolato nei riverberi e nei riflessi della propria interiorità:

¹⁶⁴ Carlo Betocchi, *Diario della poesia e della rima*, (*Appendice a Poesie del sabato*), p. 500. Vedi anche l'*Avvertenza a Realtà vince il sogno* (Il Frontespizio, 1932), p. 8, dove è la sua attestazione d'amore «pietoso e profondo» per il poeta delle *Illuminazioni*.

attribuisce significati alle cose dettati dal proprio io. Attraversare lo specchio implica invece un movimento, un andare oltre l'io, per raggiungere una purezza e nudità di sguardo. Ciò avviene attraverso l'intuizione poetica che permette di vedere non quello che potrebbe esserci, ma quello che c'è dietro lo specchio. La poesia è esperienza spirituale in atto, è il sentimento pieno della realtà: affinando l'attenzione, ovvero la capacità di visione accoglie questo mondo e insieme quello che sta oltre. «Ho cercato di capire più che potessi di quanto mi stava attorno; ho cercato di mettermi nel cuore delle cose [...] penso che amare una cosa significa identificarla, restituirle la sua identità e libertà» afferma Betocchi.¹⁶⁵ Per ottenere questa percezione nitida del reale, è necessario eliminare tutte le resistenze che il nostro io frapponi al nostro essere creatura. Per questo la poesia è per Betocchi una fondamentale lezione di umiltà. Come per Clemente Rebora, è dono di sé, capacità di svuotarsi (*kenosis*), per accogliere l'altro. In questo aprirsi e fare spazio, l'io muore per fare nascere l'altro, come l'evangelico chicco di grano (*Giovanni*, 12, 24-25). Soltanto attraverso questo arretrare e venire meno della propria individualità, può avverarsi quella più ampia forma di appartenenza a cui Betocchi si sente chiamato, sempre più nitidamente, nell'avanzare degli anni: «tu darai forma a quella / che, faticosamente, sarà l'anima di tutti: / uomini e sassi, ed animali e piante» (*A mani giunte*, IV). È alla luce di questa consapevolezza della valenza dell'umiltà come *humus* per la nascita che, rinnegando il proprio giovanile amore per Rimbaud, riconosce alle sue *Illuminazioni* aridità e superbia.

La trasfigurazione della realtà resta appena accennata, in uno stadio di avvio, nella poesia *Antichi tetti*. Un paesaggio notturno e lunare (in cui riecheggia forse, in apertura, la leopardiana *sera del dì di festa*), durante un'esperienza di ascolto e introspezione, si accende inclinandosi verso un'altra dimensione: «Quasi non eran tetti; erba cresceva / con i tetti nel vento». Di fronte alla volta celeste, mentre ogni fuoco della realtà è spento, un piccolo silenzioso gruppo di amici tra i quali vige una forte consonanza e intimità, avverte per un attimo il reale attraversato da un sottile movimento, come vi trascorresse il riflesso del proprio destino: «Era una strada / curva la nostra; argentea / d'essa le sponde». Lo sguardo che ognuno rivolge al proprio interno, senza scambiare parola con gli altri, li rende tutti sospesi su una soglia, quasi ombre, custodi di uno spazio di attesa, di una domanda di verità alla quale non segue altra risposta che la luce delle stelle.

2.1.2 Il lavoro, preghiera del corpo

¹⁶⁵ Valerio Volpini, *Carlo Betocchi*, cit., p. 4.

Betocchi è un poeta anomalo nella tradizione italiana, uno dei meno letterati che abbia avuto il nostro Novecento. Il lavoro che dall'immediato dopo guerra ha condotto per trent'anni nel campo dell'edilizia, lo ha immerso nella realtà concreta dei cantieri, degli operai, a contatto con la materia da trasformare nei giorni. La pazienza, la saggezza e il coraggio anonimo di questi lavoratori manuali, hanno plasmato nel profondo il suo sguardo. Questa quotidiana e duratura esperienza, è stata per lui un «bagno d'innocenza»,¹⁶⁶ un lento apprendistato all'umiltà. La sua parola si origina da questa immersione nel reale, ne porta in sé la concretezza, la consistenza materica. Conosce il silenzio del corpo affaticato, il peso di lunghe attese nelle quali la voce affiora, scandita dai gesti. Come per il giovane insegnante Clemente Rebora, il lavoro è «sacrificio muto»,¹⁶⁷ fondamentale esperienza di dissolvimento del proprio io nella gioia del donarsi. Non è un caso che immagini e ritratti di lavoratori nella poesia di Betocchi ricorrano più frequentemente nella raccolta *L'estate di San Martino*, nella quale è centrale, fin dal titolo, la riflessione sul dono e sul rapporto con l'altro. Martino che in una notte fredda dona la metà del proprio mantello a un mendicante, il mattino seguente ritrova il proprio mantello intatto. Questo episodio che appartiene alla tradizione popolare cattolica, ricorda la parabola evangelica del buon Samaritano (*Luca*, 10, 25-37). Amare il prossimo come se stessi, significa, come afferma Massimo Cacciari, lasciare che il proprio cuore si frantumi, toccato nel profondo dall'altro (questo il significato del termine *esplanchnisthè*, tradotto con *misericordia*). È soltanto da questa ferita che è possibile aprirsi all'altro da noi, e in questo confronto scoprire noi stessi. L'amore a cui chiama il vangelo è questa «energia capace di essere-molti» che risiede nell'Uno che viene meno ai limiti della propria individualità, per essere altro da sé; Cacciari lo definisce l'«Uno *poietés*».¹⁶⁸ Questa tensione dell'amore è profondamente vissuta nella sua carica agonica dal giovane Rebora che in alcune delle più nitide schegge dei suoi *Frammenti lirici* scrive: «vorrei amare / e giovando dissolvermi in voi»; «il fato di ciascuno è dentro il mio / come nell'occhio lo sguardo»; «e del sangue di tutti è il mio polso».¹⁶⁹ In Betocchi emerge nella stagione più matura come direzione certa a cui ricondurre le inquietudini e le sofferenze del cammino: «Sii non schiavo di te, / ma il cuore di ciascun altro: annullati / per tornare vivo dove non sei / più te, ma l'altro che di te si nutra» (*In piena primavera, pel Corpus Domini*, 5). Questo donarsi è il contrario del depotenziamento e della rinuncia, è anzi fonte di una forza che si rigenera. Il suo compimento avviene nel

¹⁶⁶ Elio Filippo Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Il Sodalizio del Libro, Venezia 1960, p. 72.

¹⁶⁷ Clemente Rebora, XXXVI, *Frammenti lirici* (1913), in Id., *Le poesie* (1913-1957), a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti-gli elefanti, Milano 2008, p. 69.

¹⁶⁸ Massimo Cacciari, *Drammatica della prossimità*, in E. Bianchi, M. Cacciari, *Ama il prossimo tuo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 85-141.

¹⁶⁹ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, cit., p. 15, 53, 106. Vedi, oltre ai testi citati (II, XXIV, LVI), anche il frammento XXXIX: «È nell'offerta la messe più pingue / [...] Oh voce risorgi dal cuore di ognuno: / E ognuno, dove muore, scoprirà / Chi l'attendeva a vivere».

momento in cui l'individualità muore per nascere nella coralità. Questo il «chicco» che i *Frammenti lirici* consegnano al proprio lettore e che Betocchi accoglie inaugurando con «l'opera comune» *L'estate di San Martino*.¹⁷⁰ Il lavoro è proprio questo per lui: dedizione all'opera anonima del «reciproco amore», atto di umiltà che mette l'uomo a contatto con la sua verità e con la verità del mondo, come creazione incessante. La presenza frequente di immagini legate al lavoro è connessa a una ricerca di autenticità, a una necessità di ricongiungersi con i gesti più semplici che custodiscono il significato della vita, il nostro radicamento alla realtà.

È sempre un lavoro artigiano o comunque legato alla terra quello che i versi di Betocchi accolgono. Con la sua poesia siamo infatti ancora in un mondo pre-industriale, in cui l'uomo non è alienato o reso schiavo del salario, ma anzi esaltato nella sua umanità. Panikkar afferma che soltanto in questo caso il lavoro corrisponde alla vocazione dell'uomo: partecipare attivamente alla fioritura dell'universo. Nel lavoro dell'artigiano infatti, come in quello dell'artista, la contemplazione è inserita pienamente. Ed è presente la gioia che si genera dal vivere prendendo parte alla creazione. Per questo, fino al secondo dopoguerra, non era raro ascoltare il canto del lavoro. Proveniva dai campi e dalle botteghe come sostegno e accompagnamento dei gesti, espressione di una letizia che sorge dalla ritualità, dal corpo interamente volto al dono. Pasolini agli inizi degli anni '60, nelle borgate di *Accattone*, registrava gli ultimi mesti accenti di questa melodia capace di riscattare la dignità della miseria. Betocchi è in ascolto di questa stessa sorda litania, ma come completamente immerso in una realtà ancora premoderna, liberato dall'ombra della storia: «travolto e accecato dall'amore» che, come ha riconosciuto Pasolini stesso, lo porta a stabilire con i lavoratori un «rapporto evangelico».¹⁷¹ Vedi ad esempio, in *Altre poesie*, *Canto d'una vendemmiatrice* e *Canto d'una rammendatrice*, dove il poeta assume la voce di queste lavoratrici, oppure *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume*, in *Ciocciaria*¹⁷² dove il peso della fatica si scioglie nell'andare insieme, cantando. Oltre al canto, ciò che nel lavoro richiama Betocchi è il suono. Nella seconda sequenza di *Una giornata a Greve*, il battito che dalle botteghe si diffonde nell'aria sembra costituire la realtà stessa, attraversata da questo ritmo che non è altro che amore.

Batti la falce a freddo, lungo il taglio,
e insisti, o pazientissima mano,
lascia che echeggino i colpi,
e s'empia l'aria del mattino

¹⁷⁰ Una traccia di questo passaggio potrebbe essere proprio l'evangelica immagine del «chicco» che conclude i *Frammenti lirici* e riaffiora ne *L'opera comune* di Betocchi: «e noi siamo nulla, l'abolito seme...».

¹⁷¹ Pier Paolo Pasolini, *Le estasi di Betocchi*, in «Il Giorno», 25 aprile 1953, poi in *Il portico della morte*, Fondo P. P. Pasolini, Milano 1988.

¹⁷² Carlo Betocchi, *Il vetturale di Cosenza ovvero viaggio Meridionale* (1959), da *L'estate di San Martino*, cit., p. 264. Vedi anche, nella sezione *Poesie disperse edite e inedite*, *Canto di una giovane cucitrice*, risalente all'agosto del '33.

d'un sottile rumore.
 Ché in questo è il paese,
 e quando sbagli battuta, e quando
 sostì, e quando riprendi
 a venare di colpi il timido acciaio
 e la pietra,
 come somiglia il mattino alla sera,
 e il nitore dell'aria al maltito
 apparir della luna,
 sui colli, purissima,
 tribolata anche lei dall'amore.

Questo battito che pervade il paese, attraversa anche la natura. La luna è infatti «maltita», termine regionale toscano che indica l'essere ammaccato dei frutti e, in senso figurato, l'essere offuscato del cielo. Tutto ciò che appartiene alla realtà e al suo moto, è ricondotto alla sua origine prima. Gli umani "sbagli" e le interruzioni dell'opera, come gli opposti momenti o qualità del giorno, sono accolti in questo sentimento dell'unisono che plasma la parola di Betocchi.

Il suono che proviene dal lavoro è centrale in un'altra poesia de *L'estate di San Martino, In Borgo Pinti*:

Fra i tanti suoni consueti, d'uno
 la benedetta sorte mi rallieta
 stamani, come grillo
 pei campi, o a volte
 canto d'assidua cicala.
 Viene da qualche fondaco vicino,
 d'artigiano o meccanico:
 a intervalli o continuo, tra il frastuono
 diurno della via, esile e vero,
 per quel fingere suo di un suono agreste,
 capace a modo suo di consolarmi.
 Io so infatti che è vero, umile suono
 d'un artigiano: e che il resto è finzione.

Betocchi non può fare a meno di sintonizzarsi su questa frequenza altra che emerge dalla «finzione» che appartiene a ogni altra cosa. Anche se flebile e lontano, questo suono ha infatti

una forza capace di fare breccia nel frastuono quotidiano. Questa sua forza deriva dalla sua verità portatrice di gioia e di consolazione. È come se la realtà si desse pienamente soltanto nel lavoro, in questo gesto che opera in noi stessi, riconnettendoci alla natura e attraverso di essa alla creazione, nella sua sorprendente e incessante presenza. Il poeta insiste sulla verità di questo suono, per una ragione simile a quella per cui, in *Un dolce pomeriggio d'inverno*, ribadiva l'esistenza delle farfalle: è cogliendo questa realtà che riuscirà a raggiungere un significato ulteriore. Nel lavoro come nel contatto con la natura, Betocchi avverte la possibilità di ricongiungersi con l'origine. È così che questo «umile suono» viene ad abitare nella sua anima, guidandolo alla sua più vera e riposta identità: quella di «antico poeta», nel tempo in cui la scrittura aveva la stessa funzione di un lavoro artigiano, registrava le cose, la loro presenza.

So che è cosa banale,
ma lo sento intanarsi dentro l'anima,
compagno vivo, qual raschio d'un tarlo,
o di pennino a un antico poeta,
che torna a farsi vivo, qual può darne
la dura vita a chi in un buco scrive,
oggi, di stanza, giorno dopo giorno,
queste povere carte, o per il pane
cifre sopra un registro: tutto è uguale.

Nei termini di questa identità che azzera la distanza tra il passato e il presente, tra il gesto quotidiano e anonimo del lavoro e quello della scrittura, va pensata la poesia di Betocchi. L'attenzione costante che questo poeta riserva al lavoro è un confronto continuo, necessario, che il suo fare poesia richiede, come rispecchiandosi nella sua immagine più vera. Bisognerebbe soffermarsi su questa particolare anacronistica postura che Betocchi assume scrivendo poesia «come si poteva dipingere, in una bottega del Trecento, una pala d'altare».¹⁷³ E, accogliendo il suggerimento di Baldacci, approfondire l'«aspetto dell'artigianato» della sua poesia.

Anche in *Fratello erbivendolo* un ruolo fondamentale ha il suono che si origina dal lavoro, in questo caso la voce che nella mattina grida la merce, riconosciuta dal poeta come «del comune esistere / richiamo quotidiano», fino a farla coincidere, in un crescendo marcato dal ripetersi delle anafore, con la voce del Cristo risorto che, nel *Vangelo* di Giovanni, la Maddalena accanto al sepolcro

¹⁷³ Luigi Baldacci, *Introduzione* a C. Betocchi, *Tutte le poesie*, cit., pp. 26-27.

scambia per quella dell'ortolano.¹⁷⁴ È dunque Cristo stesso che può celarsi nelle sembianze di questo umile lavoratore.

Concludiamo questo percorso con il sesto frammento di *Di quando in quando*, un autoritratto in versi in cui Betocchi si immedesima nei panni d'«un vecchio garzone» che al risveglio saluta le «prime luci»: un'immagine di una tale gioiosa umiltà che la parola sembra avere balzi e guizzi luminosi. Vibra internamente, come visitata dall'energia festosa di un rintocco che saluta il ritorno di un inizio. Il cammino compiuto fin qui da Betocchi può essere esemplificato nel bagliore nitido di questi versi: come sia stato capace di arretrare, di farsi da parte, per accogliere lo splendore della vita, fino a fare sì che sia la vita stessa a parlare per lui, di lui, che si lascia intarsiare e scrivere dalla sua luce.

[...] «Salve, mie care ragazze»
dico, mentre quelle s'accendono di sole;
e mi vedo nei panni d'un vecchio garzone
che s'affaccia alla soglia della bettola
a gettar nel rigagnolo i risciacqui
della sporcizia di ieri sera:
e...«Mie care regine dai broccati d'oro!»
esclamo a quelle luci; e penso
«qualche chiazza di sole sul sozzo grembiale
dirà qualcosa di me, a qualcuno che passa».

2.1.3 L'insegnamento dei tetti

I «tetti toscani» hanno per Betocchi la stessa valenza di un paesaggio intimo, naturale. Come i monti della sua terra che lo accolgono a conclusione del suo «viaggio meridionale», dispensano con la loro sola presenza un insegnamento di verità. Questa verità è presente nella materia stessa. Basta leggere, ad esempio, questo incipit: «Monti, monti, lenti, che s'elevano / ad uno ad uno,

¹⁷⁴ Giovanni (20, 11-18). Nella recente versione di questo passo del *Vangelo*, «l'ortolano» è sostituito dal «custode del giardino»: «Le disse Gesù: "Donna, perché piangi? Chi cerchi?". Ella, pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: "Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove l'hai posto e io andrò a prenderlo"», *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 2009.

spalleggiandosi»:¹⁷⁵ quasi un inno alla materia che sorge, come nel primo giorno del mondo. Ciò che Betocchi viene affinando nelle ultime raccolte è un'aumentata capacità di ascolto e di accoglienza dell'armonia che attraversa il creato. Non esiste per lui differenza tra materia animata e inanimata: «nel cosmo non c'è altro / che vita» (*A mani giunte*, V). Questa consapevolezza a cui giunge nella sua ultima stagione, è da sempre implicita nel suo istintivo sentimento creaturale. Vedi ad esempio un altro incipit tratto dal suo secondo libro, quasi l'inizio di una liturgia che scaturisce dalla sua fede nella terra: «Una e comune è la materia delle cose». Non c'è una scala gerarchica nel creato, e se c'è è rovesciata: al primo posto sta la materia inerte, muta, più vicina al mistero.

Leggendo alcune poesie in cui ricorre la presenza dei tetti, come *Canto d'estate*, *Dai tetti*, *Dedica a un ragazzo*, XIII, emerge che:

- i tetti sono materia vivente; la vita è donata loro dalla luce del sole o comunque dal paragone con un elemento naturale (il mare);
 - prendendo vita i tetti prendono parola. Gli embrici, o tegole, hanno infatti «bocche»: sono sottoposti a un processo di parziale antropomorfizzazione che si genera a partire dal rispecchiamento del poeta.
 - esposti al gelo come alla vampa, i tetti offrono una testimonianza di pazienza, virtù a cui è dedicata la prima sezione de *L'estate di San Martino*. Questa capacità di accogliere la vita è fondamentale per Betocchi; è forse il primo e più importante germoglio che nasce dall'umiltà.
 - i tetti trasmettono un insegnamento che proviene dalla loro materia, la stessa dell'universo: «mi dicono / del paziente universo la materia / che cos'è, ed il durare, e il patimento / anonimo, e il silenzio». Questo insegnamento ha la forza di produrre nel poeta una fondamentale trasformazione: richiamandolo «verso / la molteplice essenza del dolore: / dell'unico dolore», lo guidano a uscire dal suo dolore individuale, ricongiungendolo con quello universale.
- L'esempio di pazienza dei tetti agisce nel poeta come un richiamo all'umiltà. In *dedica a un ragazzo*, XIII il poeta si abbassa fino alla visione nuda della propria condizione di creatura, riconoscendosi «quasi un verme». A questa discesa segue un risollevarsi, per un atto di misericordia: la sua identità, dopo essersi infranta, si ricompone e rinasce. È l'evangelico abbassarsi ed essere rialzati, attraverso cui Dio educa le sue creature.

Dalla materia dell'universo, attraverso i tetti proviene un insegnamento «anonimo» e «muto». Questi due termini che ricorrono più volte nelle poesie citate, rinviano al tema cardine della

¹⁷⁵ Carlo Betocchi, *Monti, monti*, da *Notizie*, cit., p. 132.

parola di Betocchi, l'umiltà. Andrebbe quindi approfondito il rapporto tra umiltà e anonimato e tra umiltà e silenzio, o «discorso muto».

Nei termini del primo rapporto è compreso un sentimento della poesia come possibilità di raggiungere la perfezione, quanto più ci si approssima al mistero della creazione: è allora che, come scrive Simone Weil nei suoi *Quaderni*, un'opera «possiede qualcosa di essenzialmente anonimo. Essa imita l'anonimato dell'arte divina». Betocchi e Rebora perseguono questa stessa meta che comporta, in entrambi, una rinuncia all'astratta perfezione formale per una parola capace di auscultare il palpito della vita. Betocchi accoglie la dinamica centrale che Rebora, attraverso i *Frammenti lirici*, porta a compimento nei *Canti anonimi*: la disposizione a perdere la propria individualità per accogliere l'altro. La tensione fortemente etica di Rebora resta però in lui su un piano interiore. La ferma volontà di «giovare» all'altro dissolvendo il proprio io, opera in Betocchi soltanto in un modo implicito, secondario.

L'anonimo discorso dei tetti rinvia a una coralità silenziosa: a pronunciarlo sono infatti le «mille bocche d'ombra» degli embrici. Essere anonimo significa essere privo di nome, ma non privo della propria singolarità. Al contrario dell'identità delimitata e chiusa in se stessa, la singolarità nasce proprio dalla relazione con l'altro, «è indissociabile da una pluralità»: è l'«essere singolare plurale» (Jean-Luc Nancy). È questo un concetto anche profondamente cristiano che ci riconduce a quella capacità di morire simbolicamente, nell'umiltà, aprendo quello spazio in cui può nascere l'altro.

L'umiltà è strettamente intrecciata al silenzio: affermare di averla raggiunta significa infatti avere perduto questo stato che risiede in una pratica incessante, in una tensione continua. Come «l'innocenza non sa di essere innocente»,¹⁷⁶ così l'umiltà non può consistere in una consapevolezza o in un possesso, quanto in una dinamica aperta. «Nessuno può esprimere a parole in cosa consista questa umiltà [...], se non la si è appresa con l'esperienza; nessuno può apprenderla a parole» (Doroteo di Gaza). L'unico tramite è il silenzio. Per questo Betocchi è in costante ascolto del «muto discorso» che proviene dalla materia. A esso uniforma i suoi versi, tesi a essere, come i tetti, semplici conduttori, tramiti della parola di un altro, muto parlare in cui l'altro parla: «Alla pari di me, tetto avvampato dal caldo, [...] lasci / che parli il cielo, di là da te, per te. // [...] Questo tu esprimi col tuo / silenzio» (*A cucì e scuci*, 9). I tetti sono maestri di una parola che sorge dalla spoliatura di sé per farsi portavoce di un messaggio comune, corale. Nelle ultime raccolte, attraverso l'esperienza della vecchiaia come condizione costitutiva di umiltà, Betocchi saprà riconoscere nitidamente la sostanza di questa parola e la sua tensione creatrice:

¹⁷⁶ Carlo Betocchi, *Da una notarella del '54 valida anch'oggi*, in *Antologia personale*, Panda edizioni, Padova 1982.

«questa nuda parola [...] un silenzio parlante, / questo muto snidare in se stesso / l'altrui [...] e promuovere l'esistere / nel nome di lui, e il parlare / nel nome di tutti» (*Di quando in quando*, 9).

Di quando in quando come *A cucì e scucì*, *Un passo, un altro passo*, è un titolo che rinvia a un senso che si acquisisce non attraverso la volontà o un esercizio della ragione, ma affidandosi alla vita, nel suo darsi. La particolare forma di duplicazione che ricorre in questi titoli come in alcuni versi («giorno dopo giorno»; «di cantuccio / in cantuccio»; «di volta in volta»; «a piaga a piaga»; «d'ora / in ora, e ad ogni ora che passa»),¹⁷⁷ ha in sé il procedere di una conoscenza che lentamente matura in saggezza, misurandosi con il quotidiano, nell'umiltà. È il ritmo incespicante, il leggero contrappunto, di chi accoglie la vita senza preconcetti o ideologie. In questo è stata fondamentale l'esperienza della vecchiaia, vissuta come apertura agli scricchiolii e alle fenditure attraverso cui parla, nella materia, il mistero.

Concludiamo il nostro percorso dentro l'immagine dei tetti con un'altra poesia tratta da *Di quando in quando*, il frammento 9: *Fraterno tetto; cruda città; clamore*. Di tutti gli elementi del reale, è soltanto a un umile lavoratore, «l'erbivendolo», e al tetto, che il poeta rivolge esplicitamente l'appellativo di *fraterno*. Nonostante appartenga al paesaggio urbano, il tetto, come abbiamo visto precedentemente, è percepito dal poeta come un elemento della natura, una parte dell'universo. Per questo Betocchi può invocarlo in opposizione alla città crudele, luogo agli antipodi del silenzio creaturale, dove «clamore / e strazio» originano dolore e tormento. Qualcosa di fondamentale è cambiato rispetto ai tre testi tratti da *L'estate di San Martino* da cui è iniziata la nostra lettura. Il cammino compiuto nell'umiltà pone infatti il poeta ora sullo stesso piano dei tetti. Da questo abbassamento in cui ogni prospettiva antropocentrica è polverizzata, può continuare a procedere oltre i propri confini, rinnovando quel movimento di contrizione e di apertura all'amore, che lo rendono sempre più prossimo all'origine. La pazienza che prima gli veniva trasmessa dalla materia, ora è sua, gli appartiene come parte del cosmo:

Fraterno tetto; cruda città; clamore
e strazio quotidiano; o schiaffeggiante
vita, vita e tormento alla mia anziana
età: guardatemi! sono il più càduco,
tra voi; un rudere pieno di colpe sono...
ma un segno che qualcosa non tramonta
col mio tramonto: resiste la mia pazienza,
è come un orizzonte inconsumabile,

¹⁷⁷ I versi sono tratti dalle poesie: *In Borgo Pinti*, *A cucì e scucì*, 1 e 2; *Di quando in quando*, 10 e 16.

come un curvo pianeta è la mia anima.

«Ero ma sono». Franco Fortini tra dissolvenza e resistenza

Intervento presentato al convegno «...un intellettuale, un letterato, dunque un niente». *Eredità di Franco Fortini*, a cura di Salvatore Ritrovato, Antonio Tricomi e Riccardo Donati, Università di Urbino, 21 novembre 2017, e pubblicato su «L'ospite ingrato», rivista online del Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini, 3 febbraio 2020, <<http://www.ospiteingrato.unisi.it/ero-ma-sonofranco-fortinitra-dissolvenza-e-resistenzafranca-mancinelli/>>

Siamo tutti eredi inconsapevoli di una grande ricchezza, quella del nostro Novecento poetico e, in generale, della nostra tradizione umanistica. È un'eredità aperta; sta a noi riconoscerla e conquistarla, come diceva Eliot, attraverso un duro lavoro per arrivare a percepire il passato non solo in quanto passato ma anche nella sua presenza.¹⁷⁸ Ereditare, scoprirsi a un tratto depositari di un bene, di una riserva di senso, apre alla gioia del riconoscersi parte di una famiglia più grande, in cammino in un comune orizzonte. Ereditare significa anche accogliere un compito che ci viene affidato.

Riflettere sull'eredità di una voce, porta a interrogarsi su come avviene il passaggio tra le generazioni: come il lascito di una vita viene donato a un'altra; che cosa resta e che cosa svanisce; cosa è destinato a durare e cosa a dissolversi. Questo è un tema fondamentale per Franco Fortini. Ha dettato infatti la sua più alta poesia, *Composita solvantur*, il suo libro testamento, ma anche *Paesaggio con serpente*, *Questo muro*, e altri testi e brani che si stagliano incandescenti nelle precedenti raccolte.

Fortini è un autore che ha avuto una chiara consapevolezza del proprio valore, e quindi anche del compito che questo gli imponeva nei confronti del proprio tempo, ma anche, soprattutto, del futuro. Sapeva di avere un bene accumulato negli anni, un'eredità da tramandare. Per questo il suo sguardo si è rivolto spesso ai giovani, confidando in una continuità possibile, in una effettiva utilità delle sue parole. La sua disponibilità a porsi in ascolto delle voci dei più giovani, ha depositato semi nelle pagine, uniti a quelli portati attraverso la sua scrittura poetica e saggistica. Interessante a proposito la testimonianza di Milo De Angelis:

Un uomo capace, anche di fronte a un ragazzo di diciotto anni qual ero io, di passare ore e ore a impazzire o a adirarsi per un verso. Io andavo lì, un pomeriggio alla settimana, in via

¹⁷⁸ Thomas Stern Eliot, *Tradition and Individual Talent*, «The Egoist» 1919, poi in *The Sacred Wood*, 1920, trad. it. *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro, Saggi su poesia e critica*, con una nota di M. Bacigalupo, Bompiani, Milano 1985 pp. 67-73.

Legnano 28. Erano famose le collere di Fortini su un *enjambement* zoppicante, su un aggettivo sbagliato o banale, o “immotivato” come diceva lui. Per lui da una falla, da una “pecca” [...] sembrava che dipendesse non solo la fine del mondo, ma anche la felicità di chi passava fuori dalla finestra, come se ci fosse una relazione sotterranea tra la riuscita di un testo e la gioia del primo venuto. Questo creava una dimensione da fine del mondo. Quindi c’era timore ma anche grande ammirazione per questa capacità di penetrazione del testo: da un dettaglio si risaliva a un corpo vivente. Per me è stata una grande lezione di poesia.¹⁷⁹

Questo legame tra la parola e una verità che attende di essere pronunciata, come rispondendo a un appello inderogabile che chiede la massima attenzione e sorveglianza, passa a De Angelis che riconosce in Fortini un «maestro letterale, sul foglio»,¹⁸⁰ per poi ripensare questo rapporto, sottolineando in un’intervista più recente le profonde differenze ideologiche e di orizzonti letterari, e definirlo «un ottimo *insegnante* (soprattutto sul piano orale) [...]. *Ma non [...] un maestro*».¹⁸¹

Nei nostri anni l’eredità di Fortini non può che essere polverizzata e dispersa. Forse ne siamo sfuggiti e ne stiamo ancora sfuggendo perché chiede un lavoro particolarmente duro e ci affida un compito che chiama a una responsabilità che mette in gioco tutta l’esistenza e implica una fede nella parola difficile da sostenere nel presente. È un’eredità così complessa e per certi aspetti schiacciante, che non ha creato epigoni, ma ha aperto alcuni sentieri. Tra i poeti contemporanei potremmo riconoscerne le tracce in Fabio Pusterla, nel suo seguire da rive e strade laterali, i segnali che portano oltre le macerie del Novecento, leggerla nello scenario ultimativo di *Preparativi per la villeggiatura* di Remo Pagnanelli, ritrovarla nell’impegno civile, senza retorica e ideologia, dei *Discorsi in cucina* di Marco Ferri, cercarne le tracce nei paesaggi percorsi da Andrea Gibellini, seguendo *Le regole del viaggio*, e la luce intermittente della sua *Felicità improvvisa*.

La consapevolezza del proprio valore e del proprio compito si accompagna in Fortini a una ferma volontà di restare. Nei suoi versi si interroga infatti più volte sulle forme e i modi per transitare oltre il presente, si sporge sul futuro, immagina lo sguardo dei posteri, si augura che le sue parole abbiano durata e resistenza, si vede come un insetto racchiuso nell’ambra: «Seguo il segno che una mano armata incide / sulla scorza del pino / e prepara il fuoco dell’ambra dove

¹⁷⁹ *Incontro con Milo De Angelis*, a cura di Massimo Gezzi – gennaio 2006, in M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vicentini, Milano, La Vita Felice, 2008, pp. 122-123.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 122.

¹⁸¹ *Colloquio estivo con Claudia Crocco*, in M. De Angelis, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Milano, Mimesis Edizioni, 2017, pp. 71-98, cit. pp. 84-85. L’intervista, uscita precedentemente sulla rivista «Semicerchio» (n. 2, dicembre 2014), è leggibile anche qui: <<http://www.leparoleelecose.it/?p=19153>> [28/5/2015].

starò visibile». Sono versi tratti da *Il presente*¹⁸², poesia a cui appartengono anche le parole citate nel titolo di questo intervento: «ero ma sono».

In quale modo si resta? Com'è possibile che il passato continui ad agire nel presente? Secondo Eliot acquisendo una coscienza storica, attraverso quel lavoro che chi scrive (ma in realtà ognuno di noi) dovrebbe compiere dopo i venticinque anni. Fortini lo aveva sicuramente compiuto, si era fatto pienamente erede della tradizione e insieme, pienamente presente al proprio tempo. Poteva limpidamente riconoscere dalla «linea del fuoco» della guerra di trincea, alla resistenza, alla lotta seguita contro i poteri pervasivi della società di massa, quali sono le coordinate in cui ci troviamo, quale la posizione da mantenere, con lo sguardo fisso nel dopo storia di rovine e detriti e la certezza che «Noi porteremo comunque a termine il compito vegliando» (p. 301). Accogliere il compito che ci è consegnato, svolgere con rigore il proprio lavoro, essere utili agli altri: così il passato vive nel presente. È questa una risposta che Fortini si è dato, ma quella che lo guiderà nelle sue ultime raccolte e che lascerà più semi nelle generazioni future sarà: lasciando spazio, aprendosi a una presenza che travalica i confini del proprio io, in una forma di sparizione che è la sola destinata a persistere. «L'augurio-comando» che si ripete nel silenzio che segue e precede ogni verso di *Composita solvantur* è che «quanto è dissolto si componga»: questo il significato reversibile del titolo del libro che suggeriva Fortini.¹⁸³ Anche la parola *erede* sembra risalire da significati apparentemente opposti: tenere, prendere, e secondo un'altra etimologia lasciare, abbandonare, essere vuoto. Al termine dei *Consigli* rivolti ai posteri Fortini scrive: «sono stato anch'io quei vuoti / dove ruota in fondo come mare / un elemento senza rumore / e senza morte / e quelle foglie verdi essenziali / e levigate che vi lasciano passare». Questa forma di esistenza spalancata è l'approdo di una lotta condotta contro i presidi del proprio io, gli schermi della sua profonda cultura, le armi della sua intelligenza e quel senso di responsabilità schiacciante che gli imponeva il compito che si era assunto.

¹⁸² Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Oscar Mondadori, Milano 2014, p. 328. Tutte le citazioni delle poesie di Fortini fanno riferimento a questa edizione.

¹⁸³ Franco Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 581.

2.2.1 La conoscenza, una forma di lotta necessaria

Tra le foto che ritraggono Fortini ce n'è una in cui appare da una finestrella aperta tra due colonne di libri in primo piano. Come da uno spazio murato dalla letteratura affiora l'immagine di un uomo con i capelli bianchi e un maglione scuro, un libro aperto in mano. Al primo incontro, così mi è apparso Fortini, un poeta che non si lascia guardare negli occhi: così lontano e irraggiungibile, al riparo della sua vasta e stratificata cultura, della lucidità della sua consapevolezza, che raramente abbassa la guardia. Difficilmente nei suoi versi troviamo momenti di abbandono, di stupore di fronte alla bellezza. Sembra scrivere senza mai perdere il governo di se stesso, il proprio intelletto. Basta leggere le brevi pagine di una sua *Poetica in nuce*, per rendersi conto di quanto millimetrica fosse la sua padronanza dei minimi ingranaggi della lingua. Di questi dieci punti stesi nel '62, leggiamo, a esempio, parte del quarto:

4. Contro la mimesi veristica. Per l'astrazione e la omogeneizzazione.

Contro l'ampiezza del registro. Per la divisione all'interno della gamma.

Spostare il centro di gravità del moto dialettico dai rapporti predicativi (aggettivali) a quelli operativi, da quelli grammaticali a quelli sintattici, da quelli ritmici a quelli metrici.

Ridurre l'escursione storica.

La lingua dev'essere riflesso-anticipo (e ironia) della unificazione neocapitalistica.¹⁸⁴

C'è un nitore quasi glaciale, paralizzante. Qualcosa tra un testo normativo e la strategia di una battaglia. Un regime di alta sorveglianza governa le parole. Tra le ragioni che lo determinano c'è forse l'avvertimento di una colpa. Possiamo leggerla in relazione alla sua particolare prospettiva religiosa, ma anche a quel sentimento di chi ha vissuto la Resistenza sentendo tutto il peso del sacrificio che altri hanno scontato con la vita, nella lotta. È anche per questo, forse, che la *Parabola* della propria vita può apparirgli quella di uno scampato al proprio compimento: «l'uva che ai ricchi giorni di vendemmia / fu trovata immatura / ed i vendemmiatori non la colsero / e che poi nella vigna / smagrita dalle pene dell'inverno / non giunta alla dolcezza / non compiuta la macerano i venti» (p. 145). Nella parola è questa tensione a realizzare pienamente se stessi, e insieme a rendere conto della propria esistenza come assolvendo un debito. C'è poi quel senso di responsabilità che accompagna Fortini, verso il passato come verso il futuro: verso i morti, e in particolare quelli della Resistenza, che chiedono alla sua voce di farsi tramite della loro esistenza, e verso le generazioni a venire che, senza saperlo, ereditano la tristezza e il vuoto di valori seguito

¹⁸⁴ Franco Fortini, [*Poetica in nuce. 1962*] in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, I Meridiani-Mondadori, 2003, p. 962.

alla stagione degli ideali e della lotta. La consapevolezza di ritrovarsi in uno spartiacque fondamentale per la storia dell'Italia e dell'Europa accentua ancora di più il peso di questa responsabilità. È infatti un ruolo di testimone che Fortini si assume: ha «letto negli occhi dei morti» (p. 24) una richiesta di giustizia che non può essere dimenticata. È per loro che scrive ed è con i loro occhi che vede la vita che ricomincia, che si apre alla luce serena della primavera (*I lampi della magnolia*). Questo suo custodire il passato per tramandarlo al futuro, porta a scolpire i suoi versi come obbedendo a una verità che chiede di prendere corpo, di guidare le scelte e le azioni della vita. La conoscenza è per lui una forma di lotta necessaria, un dovere, prima che per sé, per gli altri, perché «tutto, se non si vince, ritornerà» (p. 316). Questo verso attraversa la sua opera, sprigionando quella forza che sorregge pagine di pensiero critico e di poesia. C'era una guerra da vincere a tutti i costi, per questo Fortini si è armato con i più raffinati e aggiornati mezzi che aveva a disposizione. Senza mai cedere a patti o arretrare, mantenendosi sempre nelle prime file, anche quando questo significava procedere solo. La posta in gioco era altissima: la possibilità della parola di essere depositaria del destino umano, di custodire il significato dell'esistenza. Su questa fede Fortini aveva costruito tutta la sua vita, attraverso lo studio accanito, la traduzione, il lavoro anche artigiano del verso, delle infinite varianti. Non senza la coscienza limpida di appartenere a una civiltà soggetta a poteri che l'avrebbero portata prima o poi al crollo. Poteva ancora vederla resistere, come una «gronda» sorretta da una trave marcita dalla neve: «un giorno, e non importa / se non ci sarò io, basterà che una rondine / si posi un attimo lì perché tutto nel vuoto precipiti / irreparabilmente, quella volando via» (p. 258). Se questo può essere pensato da Fortini «con qualche gioia» è perché l'intelligenza non gli permette di rifugiarsi in una visione nostalgica o attardata del reale, né di consegnarsi a un orizzonte di negatività, piuttosto lo porta a presentire quel travolgimento radicale con cui dovrà confrontarsi: «quel che ha compiuto la forma più cara di te / il lungamente maturato bene / c'è già fin d'ora chi lo getta via / senza un pensiero. Eppure / “la pietra spregiata sarà scelta dai costruttori” / diceva ad ogni tua morte per consolarti / pietoso inganno la voce del Custode» (p. 415). Questa presenza-specchio che affiora nei suoi versi, è un «custode» del bene che accompagna Fortini nei momenti decisivi, di incontro con una verità. Lo ritroviamo, sotto forma di «guardia / notturna» in *Composita solvantur*, mentre compie il consuntivo di tutta la sua vita (p. 543). È la voce di quella direzione verso un orizzonte positivo, di possibile costruzione di senso, che non viene mai meno in Fortini, per quanto il suo sguardo affondi nella realtà e ne registri, la corruzione e il disfacimento che sono arrivati a intaccare anche la natura; «il secolo atroce» ha infatti lasciato scorie e detriti tossici, che hanno compromesso per sempre le fonti della bellezza: «lo stagno detto delle libellule / è discarica assoluta» (p. 448), il paesaggio stesso sembra implodere se non

sostenuto dallo sguardo dell'uomo che continua a riconoscerlo come depositario di senso – anche se ormai non è più che un «mirabile inganno» (p. 553), un «infame idillio» (p. 555). Mentre «tutto sembra dirci una volta per sempre addio» (p. 555), mentre ogni cosa sembra congedarsi, lasciando all'uomo un'esistenza di superstite, tra “minimi eventi” che potranno appena scalfire il destino o il corso delle cose, c'è un nucleo di forza vitale che resiste, e che Fortini non smette di registrare, nella coscienza del compito che gli spetta, di continuità oltre la distruzione.

2.2.2 Una eredità fatta di nulla: la lettera al padre

C'è un testo che forse più di ogni altro può guidarci a incontrare Fortini oltre quella barriera di letteratura dietro cui si presenta, come da una personale trincea. È la *Lettera a mio padre* pubblicata nel '48 su «L'Avanti», nel sessantesimo compleanno del genitore.¹⁸⁵ Un testo importante per il tema dell'eredità e del passaggio tra generazioni, e per comprendere quanto Fortini fosse consapevole che la lotta che doveva condurre era prima di tutto contro quelle mura che gli appartenevano per lascito paterno e della classe borghese, mura in cui si era ritrovato barricato e protetto e che lui stesso aveva continuato a erigere. In questa lettera Fortini affronta un legame cruciale per la sua identità e il suo destino di intellettuale e di scrittore. La forza di questo testo sta nella necessità che lo detta – il rischio che affronta è infatti quello di riconoscere il rapporto paterno in «immagini reciproche di fine, specchi di disfatta»: non ricevere nulla in eredità e non potere tramandare nulla, perdere la possibilità di generare, perdere la speranza del futuro. Fortini scrive “per guardare l'altro in viso”, per raggiungere una conoscenza risolutiva, capace di trasformare questo legame fondante. La necessità di scrivere questa lettera nasce dalla «disperazione» in cui lo getta la relazione con il padre. E forse l'origine della scrittura di Fortini è proprio in questa necessità di contrastare la disperazione che si genera dalla mancanza di futuro, dall'interruzione del legame tra passato e presente. Questo tema affiora anche in una poesia di *Versi a se stesso* (p. 320); di fronte alla morte del padre, Fortini riconosce il rapporto con lui come una «piaga» aperta che può consegnarlo alla «vergogna» e al «rancore» fino ai suoi ultimi giorni. Ma il lascito paterno è anche «il seme» che resta «non ancora scaldato asciutto assoluto»: un seme doloroso che germina ancora, nella scrittura.

«Io ti guardavo, pensavo alle tue agende, alla tua vita che non avrei voluto avere», scrive Fortini nella lettera al padre, prima di iniziare a tracciare il bilancio della sua eredità. In questo testo torna

¹⁸⁵ Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1264-1269.

più volte la centralità dello sguardo rivolto al genitore: statico rispecchiamento di una sconfitta, oppure possibilità di incontrare la realtà negli occhi dell'altro. Attraverso lo sguardo passa «la risposta» che Fortini dà all'eredità paterna, come in questa poesia di *Paesaggio con serpente*: «Disteso sulla cassapanca del corridoio / per disperazione si contraeva. / Mia madre voleva consolarlo. *Dino ti prego / non fare così c'è il tuo figliolo.* // Contro i suoi che chiedevano perdono / gli occhi li ho avuti aperti sempre» (p. 438). Affrontando gli occhi del padre in preda alla «disperazione», lo sguardo di Fortini infrange quel rischio di rispecchiamento di cui scriveva nella lettera ed eredita la rigorosa tensione a conoscere che lo caratterizzano. Da questa sua «risposta» alla disperazione paterna viene la lucida determinazione che lo guida attraverso le rovine del Novecento, lo sguardo che affronta la realtà senza arrendersi al negativo. Il lascito di dolore non può comunque essere annullato: le «voci» infatti ora chiamano lui. La scrittura nasce come risposta a questa eredità, è un «vecchio pianto nel sonno», «confidenza della fine» (p. 103).

Ciò che Fortini vuole tramandare a sua figlia e alle generazioni future, è proprio questo sguardo teso a conoscere il reale, per quanto tutto sembra travolto da mutamenti radicali, che minacciano la vita: «Gli alberi sembrano identici, / la specie pare fedele. / E sono invece portati via / molto lontano. Nemmeno un grido, / nemmeno un sibilo ne arriva. / Non è il caso di disperarsene, / figlia mia, ma di saperlo / mentre insieme guardiamo gli alberi / e tu impari chi è tuo padre» (p. 367).

Leggiamo ora un brano della *Lettera a mio padre* in cui Fortini traccia il bilancio dell'eredità paterna. Può riconoscere quanto gli deve, ma sotto una lente che definisce «curiosità» il suo desiderio di conoscenza, «credulità nel prossimo» e «impossibilità di essere cinico», la sua fede nell'uomo e nei valori. Poi individuerà altri lasciti: «la fiducia nel discorso, nell'intelligenza, nella logica formale», ma l'entità costitutiva di questa eredità gli appare risiedere sostanzialmente in un «nulla»:

Nulla era stato dato a noi in eredità, nessuna possibilità di contatto concreto col reale; il lavoro delle mani, operai, contadini, l'agilità del corpo, sconosciuto a noi cittadini del medio ceto; la forza degli imprenditori industriali, dei tecnici, il coraggio dei commercianti o degli avventurieri, ignoto alla città nostra, di albergatori, artigiani e studenti; la sensualità ricca di trionfo e di scherno, la scienza segreta del saper vivere, corrosa dal gusto di meditare; quasi impenetrabile il mistero delle chiese, dei paesaggi, dei morti del nostro paese, interposto lo strumento intellettuale fra le cose e noi. Persino tutta una dimensione della lingua ci era negata, confinati nell'italiano dei fiorentini che si disfaceva nel *tuttofare* di un raziocinio ciarliero, senza nerbo. Borghesi, e tu non avevi fatto che trasmettere a me le armi che erano state la tua difesa: la fiducia nel discorso, nell'intelligenza, nella logica formale. E anch'io non

ho fatto che credere di poter riscattare tutte quelle nostre limitazioni e debolezze con la parola, e che l'espressione vincessesse tutto. Così, del tuo figliuolo "bravo in italiano" è venuto su uno che scrive versi e prose ma che tutto il suo sforzo più duro lo deve mettere per non esser sempre, per non esser appena e senza speranza quel che tutto ha cospirato a farlo essere: un "letterato".

Le armi del padre avvocato antifascista, sono ereditate dal figlio per condurre una lotta a non essere ciò che è. Una lotta a trasformare la propria condizione di intellettuale fondata su una radicale privazione di esperienza, costitutiva, come ha insegnato Gramsci, della stessa lingua e letteratura italiana. Ma questo «nulla» ereditato può avere un'altra valenza da quella negativa che Fortini inizialmente registra. Come scrive nel seguito della lettera al padre, la strada che ha seguito di scegliere, è quella «senza clamori, difficile, dove nessuno ti aiuta», e dove, come da un'infanzia senza tempo, alla domanda «Che cosa vorrai diventare quando sarai grande?», può continuare a rispondere con orgoglio «Nessuno». È un'identità fondata sulla rinuncia alle «speranze di onore successo e fama», come su un'apparente preventiva sconfitta, un'identità che si costituisce per sottrazione, in negativo, accogliendo quel «nulla» che la sostanzia. Nella *Lettera all'assemblea «per la libertà dell'informazione»*, scritta nel novembre del '94, a poche settimane dalla sua morte, Fortini conclude e saluta definendosi «un intellettuale, un letterato, dunque un niente».¹⁸⁶ Riconoscersi «Nessuno», «un niente», con coerenza, per tutta la vita, significa continuare a ripetere la risposta che era stata dell'astuto Ulisse, prigioniero nell'antro di Polifemo: mantenere quella posizione defilata, marginale, da cui è possibile non essere divorati dal potere, conquistare quella libertà che permette di salvarsi, restando «ospiti ingrati». Questo «niente» non è affatto nichilistico, è anzi la sola condizione per potere operare nell'esistenza, da un'identità aperta, che può farsi portavoce degli altri, e accogliere il transito generativo del passato nel presente. Nella poesia *Il seme*, riflettendo sul lascito della vita del padre, Fortini scrive: «In luogo di lui ci sono io / o mio figlio o nessuno». Questa congiunzione non ha solo, credo, valore disgiuntivo, ma anche esplicativo: "io / ovvero mio figlio ovvero nessuno". E il significato che possiamo dargli è nella direzione del superamento dell'identità individuale, per cui è possibile percepire ciò che siamo dentro una vastità che comprende quelli che sono stati e quelli che verranno. In un'intervista intitolata *Ricordarsi del futuro*, Fortini afferma:

Quanto alla memoria, devo dire che quel che oggi può aiutarci a uscire da una palude lunga quasi quindici anni è piuttosto il "ricordo" storico, interpersonale, fondato su documenti e ragionamenti. La memoria (proustiana) tende invece a ricondurre al presente esistenziale:

¹⁸⁶ Ivi, p. 1755.

fondamentale per l'esperienza soggettiva e per la radice religiosa dell'uomo ma insufficiente alla elaborazione storica ossia al pensiero del passato in vista di un futuro.¹⁸⁷

Questa tensione verso una memoria interpersonale, anonima, che nasce dalla dissoluzione dell'identità individuale, ricomponendola dentro un'identità più vasta che comprende tutta l'umanità, è la stessa in cui operano alcuni tra gli artisti contemporanei più attenti al rapporto tra oblio e ricordo, tra memoria e presente, tra cui Christian Boltanski. I suoi *Regards* e i suoi *Monuments* sostituiscono alla memoria ufficiale delle piazze lo sgranarsi di foto senza nome, che chiamano a riconoscere un legame di appartenenza, a farsi custodi di ciò che svanisce, del silenzio in cui si deposita la storia.

¹⁸⁷ Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto: interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 411-414, cit. p. 413.

2.2.3 Verso l'oltrepassamento dell'io

Guardavo, ero ma sono.
La melma si asciuga fra le radici.
il mio verbo è al presente.
questo mondo residuo d'incendi
vuole esistere.

Torniamo a leggere la poesia di *Questo muro* da cui è iniziato il nostro intervento: «ero ma sono». Questo «ma» ne richiama altri: «nulla è sicuro, *ma* scrivi» con cui si conclude *Traducendo Brecht*; «Ma l'acqua buia oltre l'avvenire, / il lago fermo [...] io l'ho saputo dire» (*Secondo riassunto*); «non è il caso di disperarsene, / figlia mia, *ma* di saperlo» (*Gli alberi*), e anche, con simile valenza, «Eppure / «da pietra spregiata sarà scelta dai costruttori» (*Il Teatro di Asolo*). Sono vettori di una forza contraria alla corrente che trascina verso la negatività. La tenacia di questo atteggiamento di resistenza, che nasce da una lucida coscienza del reale, è stata ereditata, tra i poeti contemporanei, da Fabio Pusterla: pensiamo all'armadillo, alla libellula e agli altri suoi animali-guida, fragili portatori di una forza che mantiene la rotta verso la vita, indicando, anche in condizioni avverse, una direzione di salvezza.

Come abbiamo visto, per l'eredità che ha ricevuto e il compito che si è assunto, Fortini non può abbandonarsi alla disperazione, né concedersi la fuga in una qualche illusione o nella roccaforte dell'ideologia. Le sue armi servono per agire nel presente, per continuare con le parole la lotta che risponde agli «occhi morti che hai visti vivi» (p. 170), e a quelli che cercano una verità. Per questo le sue parole vogliono essere «legna e carbone, calore futuro» (p. 149), riserva di bellezza e di senso, per l'inverno glaciale che aspetta le generazioni a venire. Questa lotta che Fortini concepisce come la dimensione stessa della sua scrittura e della sua possibilità di essere nel presente, a un certo punto del suo percorso si volge verso l'abbattimento di quella trincea che lo rende, come scriveva nella lettera al padre, «un letterato». A partire da *Questo muro*, inizia ad affiorare una tensione verso l'oltrepassamento del proprio io, che si farà sempre più esplicita in *Composita solvantur*. Questa fase coincide con quella che è stata riconosciuta come la maturità poetica di Fortini, il suo più alto lascito in poesia (De Angelis e Pagnanelli attingono da questo *humus*). È il ritrovamento di un'altra postura, di un altro modo di essere presenti a se stessi: deponendo le difese, facendo in sé uno spazio che accoglie: «Il verbo al presente porta tutto il mondo / [...] Il verbo al presente mi permette di scomparire» (p. 350), scrive in una sequenza di *Il falso vecchio*. Questo presente a cui Fortini aderisce e in cui riconosce, come abbiamo letto nella

poesia da cui è tratto il titolo di questo intervento, il suo «verbo», ossia la sua possibilità di avere una parola creatrice, che agisce nella realtà, è un presente atemporale, in cui confluisce tutto il passato e sono raccolti tutti i semi del futuro. Vediamo che cosa significa per Fortini questa possibilità di scomparire e dissolversi a cui accede.

1. È la riscoperta, con l'avanzare degli anni, di una carica vitale (per questo può definirsi «falso vecchio»), attraverso il dialogo con una parte sepolta di sé che riemerge, con la sua spontanea adesione al principio della vita – in questo senso il bambino che «parlò al vecchio come un amico» raccontandogli «come una favola» la sua esistenza (p. 358) ha una funzione per certi aspetti simile a quella del custode: è la voce di questa forza positiva, di conservazione della vita, che si fa presente in lui: «Sono contento di essere ancora vivo» (p. 356). Il bambino che si palesa alla fine della sequenza di *Il falso vecchio*, è probabilmente quel dio fanciullo «a cui ciascun uomo viene affidato in tutela al momento della nascita», *Genius* di cui parla Agamben in un suo omonimo saggio (Nottetempo, 2004), riconoscendolo come il dio «più intimo e proprio» a cui «bisogna accondiscendere e abbandonarsi» e, insieme, «la personalizzazione di ciò che, in noi, ci supera ed eccede. “Genius è la nostra vita, in quanto essa non fu da noi originata, ma ci ha dato origine”». Genius è ciò che «impedisce di chiuderci in una identità sostanziale, [...] spezza la pretesa di Io di bastare a se stesso. [...] *Genius* non è solo spiritualità [...] Tutto l'impersonale in noi è geniale, geniale è innanzitutto la forza che spinge il sangue nelle nostre vene o ci fa sprofondare nel sonno [...] È Genius che oscuramente presentiamo nell'intimità della nostra vita fisiologica, là dove il più proprio è il più estraneo e impersonale, il più vicino il più remoto e impadroneggiabile».

2. «Scompare» comporta l'attenuarsi di quello stato di alta sorveglianza che gli appartiene, per lasciare che la realtà entri oltre il suo io, dalle fratture e dagli interstizi dell'intelletto: «Nello spazio dove non esisto rema il barcaiolo» (p. 347); «L'unità dell'intelletto non è mai esistita» (373); «Di chi sono le parole che dico?» (p. 357), arriva a chiedersi in uno di questi attimi di spossessamento.

4- Questa condizione permette a Fortini di percepire la storia da dentro, come una presenza-spirito che può ascoltare la voce nascosta nei giornali, tra i collage di notizie, dare corpo a fatti lontani nello spazio e nel tempo, intrecciandoli e sovrapponendoli. Ciò è possibile a partire da una prospettiva ultima, quasi da spettro: «Se i morti vedessero, vedrebbero come me» (p. 321); «i rumori più piccoli si posano dentro i più grandi / poi attraverso i viventi vanno via» (p. 348); «Di noi spiriti curiosi in ascolto / prima del sonno parleranno» (p. 335).

5- Sparire significa per Fortini anche raggiungere uno stato di difesa ancora più forte e incrollabile di quello che poteva offrirgli l'io e l'intelletto con i suoi baluardi. È infatti arrivando a

riconoscersi postumo alla propria esistenza, da una presenza che ha dimesso ogni confine, che può affermare: «a me più nulla può fare male» (p. 321), così come ripeterà, con la certezza ultimativa di un'epigrafe, in *Sopra questa pietra...*: «Non può vedermi più nessuno qui, nessuno / mi farà male mai più» (p. 552).

6- È a partire da questa condizione di dissolvenza che Fortini può «entrare nella voce di Brecht», come ha detto Gualtiero De Santi nell'intervento precedente, e sentire la traduzione come «voce che risuona dentro un'altra voce».

2.2.4 «Di bene un attimo ci fu». Il lascito di Fortini

Questo movimento di abbandono della centralità dell'io si manifesta in *Questo muro*, ma ancora attraverso la volontà, come conseguenza di una consapevolezza sempre più nitida e perentoria: «*Voglio sapere e so* che l'unica forza / è la gioia brevissima / la certezza sensibile che viene dopo tutto» (p. 355). È nel suo ultimo libro, *Composita solvantur*, che inizia un processo di trasformazione che porta la natura dentro a quei confini prima così presidati e difesi. La certezza con cui Fortini sembra ribadirla ad apertura del libro, è in realtà la conferma di ciò che è destinato ad abbattersi: «di questo sono certo e fermo: // i globi chiari, i lenti globi / templari cumuli dei venti // non sono me» (p. 498). Il fronte della natura infatti avanzerà, rompendo le ultime resistenze del suo io, che si lascia invadere, come un rudere (così nella poesia *Le piccole piante...*, dove riconosce infine «vinte le innumerevoli armate che mi difendono»). In consonanza con l'ultima parte del percorso di un poeta per altri aspetti lontanissimo come Carlo Betocchi, Fortini raggiunge una visione in cui ogni cosa è percepita come materia vivente. Da questa tabula rasa di ogni presunzione antropocentrica, può riconoscere «l'intelletto delle erbe e il nostro» (p. 503), e affermare che «La profondità dei fiumi / è il luogo dell'intelligenza» (p. 558). È così che ci appare Fortini nella postura più umile che abbia mai raggiunto, seduto sulle mattonelle al sole, ritrarsi per il suo settantacinquesimo compleanno, come una somma di frammenti del mondo naturale e animale: «Sei quel che allora un giovane non vide: / lo spruzzo del delfino, la dritta sterna bianca, / questa ira ostinata che ti stanca, / la gabbianella minuta che ride» (p. 522). Questo completo mutamento di prospettiva, è avvenuto a partire dal suo sguardo che ha riconosciuto nella natura la possibilità di connettersi con una verità. Così guardando le formiche che «nella stanza dove tutto è ordinato» «si agitano, avviate / dei mutamenti celesti» (p. 506), può accedere a una forma di percezione arcaica, di sapienza originaria, e affondare nel passato o proiettarsi in un futuro

senza tempo, come l'«antenato che sono o divengo». È da questo avvertimento della natura come depositaria di verità, che Fortini può arrivare ad affidare lo sguardo direttamente a lei: «l'erba sporcata / li guarda passare pazienti» (p. 483).

Quella trasformazione a lungo attesa, così centrale nella poetica di Fortini¹⁸⁸ sembra avvenire, nelle ultime pagine di *Composita*, attraverso un rituale mistico e infantile, che porta a «ruotare su se stessi» (p. 557), aderendo al movimento degli atomi e dei corpi celesti. Questo abbandono del controllo di sé condotto fino a «perdere i sentimenti e cadere», lo riconduce nella stessa postura in cui lo avevamo trovato nel suo settantacinquesimo compleanno: a terra, in contatto autentico con la vita. È qui che i suoi occhi possono vedere «la gioia» e «il vero per pochi attimi»: nel cortocircuito che si crea dall'incontro con lo sguardo degli animali, custodi del mistero della vita. Fortini che ha sempre esercitato lo sguardo come strumento conoscitivo scopre così che la verità più che nel vedere sta nell'essere visti. Facendosi insieme Lazzaro e Messia può allora dire a se stesso: «Alzati e cammina», risvegliandosi in un'altra possibilità di esistenza.

La più alta poesia di Fortini è in questa capacità di aprirsi oltre l'io mantenendosi allo stesso tempo presente al proprio compito. L'appello con cui si conclude *Composita solvantur* («Proteggete le nostre verità») è pronunciato guardando i due ragazzi che gli camminano accanto, attraversando lo stesso vuoto del presente con gesti che, nella loro naturalezza, sembrano però lo specchio di due diverse inquietudini: quella del vecchio poeta in cui si agita ancora una ricerca – «rivolgo col bastone le foglie dei viali» – e quella dei due giovani in cui affiora una rabbia impotente, che si riversa sulle cose senza trovare sbocco («scalciano una bottiglia»). Sono i «giovani infelici» che Pasolini ha descritto nelle sue *Lettere luterane*. Anche Fortini li conosce bene, la sua vocazione pedagogica lo porta a camminare accanto a loro, a tenerli sempre nel suo pensiero. Sa come travolti dagli eventi «Hanno portato le tempie / al colpo di martello / la vena all'ago / la mente al niente» (*Italia 1977-1993*), sa quale «complicità» (p. 167) lo lega alla loro condizione di tristezza. Ma sa anche come il passaggio dell'eredità, avvenga a volte anche oltre la coscienza, come continuità e perpetuazione del bene: «Ma un giovane anche per te senza saperlo ora scrive» (p. 170). Per questo non può che desiderare e riconoscere il suo cammino condiviso con loro, come nel verso di Machado in epigrafe a una poesia di *Composita*: «-Tu conmigo, rapaz? – Contigo, viejo» («Tu con me, ragazzaccio? – con te, vecchio») (p. 541). Verso la fine di questo libro Fortini raggiunge, in compagnia del «custode», «l'esito, il residuo» di tutta la sua esistenza, e lo mostra, inerme, con una frase che ha il valore di un palmo aperto: «ho inteso soltanto la vita che mi era nemica / e non l'amore, che esiste». È da questa certezza che, di fronte al desiderio di

¹⁸⁸ Vedi Luca Lenzini, *Introduzione*, in F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. V-XXXII, cit. p. X.

sparizione come distruzione e disfacimento che appartiene ai giovani e al tempo presente, può condensare il proprio lascito:

Ma voi che altro più non volete
se non sparire e disfarvi, fermatevi.
Di bene un attimo ci fu.
Una volta per sempre ci mosse.

Lo sguardo di Fortini è arrivato a riconoscere questa particella indistruttibile: è il principio della vita, a cui obbediamo insieme alla natura e all'universo. Basta questo minimo di bene a dare senso e significato a tutto, anche al male e alle tragedie della storia. Non è possibile dissolversi: questo attimo di bene resta, con la sua carica generativa. Non è possibile "ritirarsi", da questo movimento di perpetuazione della vita. Il sì di Fortini è saldo e fermo. Radicato nella pienezza dei gesti quotidiani, che il suo *genius* gli detta, come dopo *La salita* («pensa al ritorno per cena»), o nei «consigli» con cui dona ai posteri il suo lascito, indicando una possibilità di resistenza: «mangiate ai tavoli delle pergole. / Meditate la storia / che diventa e la vittoria / che vi disperde entro di sé. Bevete / quel che vi piace e così via. Fermate l'auto / sulle costiere da dove si vede lo spazio».

3. La trasformazione del dolore. Attraverso l'esperienza della malattia e della morte

3.1 La Poesia come pratica di salvezza

La poesia può essere una pratica di salvezza quotidiana. Di una salvezza laica, che porta in sé la grazia di posare i piedi sulla terra, di arrivare alla fine della giornata, di potere appartenere alla vita, e alla sequenza di gesti che ogni giorno ci assegna, perché vengano portati a compimento. Ci sono gesti essenziali, che ci sostengono e mantengono in vita, come alzarsi dal letto, vestirsi, cucinare. Nei momenti di forte crisi, questi gesti non avvengono più in modo automatico. Ci si sofferma a guardarli cercando in loro un fondamento saldo, un senso. La poesia nasce proprio da questi gesti, è un atto vitale, di radicamento, che si compie con tutto il corpo. «La parola viene pronunciata dall'intero organismo. [...] da tutti i nostri organi, dall'intero corpo» (Floresnkij).¹⁸⁹ Non è soltanto la mano che scrive ma tutto il corpo, con il suo peso, con la traccia delle azioni che ha fatto nella giornata. Cercando sostegno e radicamento in questi gesti, si ritrova il rito, nella sua duplice valenza: salvifica e di condanna alla chiusura in se stessi: «dentro la prigionia di sé ch'è il vero inferno» (Mario Luzi).¹⁹⁰

[...]

Qui l'uomo stretto nella morsa
della sua vecchiaia siede
a lungo, volge contro voglia il viso,
squadra da capo a piedi chi s'accosta
tra striscia e striscia d'erba alla panchina,
poi si rinserra nella sua ebetudine.

¹⁸⁹ Pavel Florenskij, *Il valore magico della parola*, trad. e cura di Graziano Lingua, medusa, Milano 2005, pp. 30-31.

¹⁹⁰ Mario Luzi, *La fortezza*, in Id., *Nel fondo delle campagne*, Einaudi, Torino 1965, ora in Id., *Poesie*, 2 voll., Garzanti, Milano 2014.

È il volto della vecchiaia eterno
inciso in questo tempo arido e prodigo.

La molt'acqua versata
sul fuoco
di gioventù e socievolezza toglie
calore di vita a questa vita.
Vita se dura non è più che il lento
districarsi l'una dall'altra d'anime
all'uscita del labirinto. Accade
quel che accade di primavera o estate
quando il bosco è inquieto,
quando da un momento all'altro
l'oscurarsi del cielo sui gitanti
ne spegne l'allegria e a uno a uno
si ritraggono pur restando insieme
dentro la prigionia di sé ch'è il vero inferno.

Questi versi tratti da *Nel fondo delle campagne* appartengono a una poesia che si intitola *La fortezza*. Luzi non si riferisce all'antica virtù della *fortitudo* latina che comprendeva sia la forza fisica, il vigore, che la forza d'animo, il coraggio, la costanza, la pazienza. A questa virtù ha fatto di recente appello Antonio Moresco, in un intervento sul periodo del Corona virus, constatando come questa parola sia quasi scomparsa dall'uso quotidiano, e come invece sia necessario ritrovarla, insieme alla «calma nelle avversità, la lungimiranza, la fratellanza».¹⁹¹ La fortezza a cui fa riferimento Mario Luzi è piuttosto un ritirarsi in se stessi, in una condizione di chiusura e di arroccamento difensivo, di interruzione di dialogo con gli altri e con l'esterno, che corrisponde alla condizione della vecchiaia e all'esperienza dell'inferno che si può sperimentare in vita. La descrizione di quest'«uomo stretto nella morsa», che «si rinserra nella sua ebetudine», viene ampliata nella strofa conclusiva, dove lo spegnersi della gioia dell'esistenza è espressa nell'immagine di una gita su cui incombe un temporale.

La chiusura può essere la forma della fine, ma anche quella di una circolarità in cui si esprime il ritorno, la ripetizione che crea il ritmo.

¹⁹¹ Antonio Moresco, *Fortezza. Piccola nota a margine di una piccola peste*, «Il primo amore», 5 marzo 2020, consultato il 29 maggio 2020, <<https://www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article4366>>.

Dire vita è dire ritmo. [...] La parola *ritmo* traduce l'esperienza dell'eterno movimento del mondo. [...] È [...] una vibrazione che attraversa tutti gli esseri, animati e inanimati e che dà il presentimento di una comunione cosmica, che lega l'universo e lo regge in un tutto organico ed equilibrato. Lo si avverte nel battito cardiaco della madre ancor prima della nascita e lo si sente come bioritmo in tanti momenti, come una eco cosmica, che unisce i mondi. È come una colonna sonora che accompagna l'esistenza e che ci mantiene positivi e familiari con questo mondo, allontanando la paura di essere orfani e persi nell'immenso universo.

Ancor più profondamente il ritmo sta a fondamento dell'esperienza, di qualsivoglia esperienza della vita. È all'origine del pensiero, del linguaggio, del sentimento del tempo e della storia. È infatti la soglia che lega l'interiore con l'esteriore, la soggettività con il mondo. Esso attiva la coscienza perché distanzia il mio io dalle cose e mi permette di conoscerle.¹⁹²

Il più potente mezzo per percepire il ritmo è, come sostiene Tagliaferri, il rito, all'interno del quale sono nati i simboli e il linguaggio.¹⁹³ Diversi poeti hanno raccontato come in loro la nascita di un verso sia avvenuta, prima che dalle parole, da un suono: per Majakovskij dal rimbombo dei propri passi, e da queste particolari «provviste ritmiche», affiorano le parole;¹⁹⁴ per Seamus Heaney questo ritmo originario è il rumore della pompa che attinge acqua sul retro della sua casa di Mossbawn e per Elizabeth Bishop il battere del fabbro che rompe le grida della madre folle. Il poeta sosta in quello stato di sospensione tra veglia e sonno, tra coscienza e incoscienza. In questa dimensione sospesa, ai margini della vita, la mente lavora in una sorta di accensione, di concentrazione aumentata dalla prossimità del buio, in cui siamo restituiti a noi stessi, nudi, interamente e solo sguardo, interamente e solo ascolto. Il poeta lirico è, per Marina Cvetaeva, un «dormiente».¹⁹⁵ Nel sogno Cvetaeva riconosce la condizione creativa; afferma di procedere «alla cieca e con preveggenza –ubbidendo solo alla mano», e, aggiunge in un altro passo: «non vedere neanche la propria mano, che forse neanche esiste».¹⁹⁶

¹⁹² Roberto Tagliaferri, *Ritmo*, Edizioni Messaggero, Padova 2014, pp. 13-17.

¹⁹³ Roberto Tagliaferri, *Ritmo*, cit., p. 91 e p. 98.

¹⁹⁴ Vladimir Majakovskij, *Come far versi*, in *Poesia e rivoluzione*, a cura di I. Ambrogio, Editori Riuniti, Roma 1973, p. 130.

¹⁹⁵ Marina Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, Adelphi, Milano 2009, p. 157: «il poeta senza storia è uno stilita o (il che è lo stesso) un dormiente»: così la Cvetaeva definisce il poeta lirico, al contrario del poeta «con storia», che si nutre di esperienza. Vedi anche pp. 103-104: La condizione creativa è quella del sogno [...]. Chi dorme non può essere ingannato neanche da se stesso. [...] Oh, non salverai chi dorme!».

¹⁹⁶ Marina Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, cit., p. 103 e p. 79: «Concepire un'opera si può solo a ritroso, dall'ultimo passo compiuto fino al primo: percorrere ad occhi aperti e veggenti l'itinerario percorso alla cieca – percepire l'opera. Il poeta è l'esatto opposto del disegnatore di scacchi. Non solo scacchi e scacchiera: non vedere neanche la propria mano, che forse neanche esiste».

Se la salvezza ha una direzione, probabilmente è proprio quella che ci conduce oltre l'io e le sue gabbie. È in questa direzione che Chandra Livia Candiani nel suo libro *La bambina pugile ovvero la precisione dell'amore* (Einaudi, 2014), attraversa la sua difficile storia personale, donando alcuni versi che sono come un "lascia passare", capace di liberarci del peso delle emozioni:

Bisogna che io muoia
che becchetti nella mano
tua
i semi della sparizione
bisogna che resti solo
quel leggero senza-nome
che fa l'aria
innamorata
della stanza.¹⁹⁷

È la strofa conclusiva di un testo in cui Candiani riflette sul peso dell'amore, sulla modalità da tenere nella relazione con l'altro, sulla postura da assumere per potere ricevere e donare senza essere schiacciati e opprimere l'altro con i limiti del proprio io: «con decisione ferma con assenza di volontà / e precisione da funambola, / [...] Bisogna spiantare il centro, / traslocare e sgomberare [...] / offrirgli spogliato il volto». È da questi versi che è tratto il sottotitolo del libro: la precisione che viene da un esercizio pieno della propria presenza, si risolve nella creazione di uno spazio vuoto in cui possiamo incontrare l'altro.

Il dolore può essere baratro, distacco assoluto dal resto del mondo, scomparsa del mondo. Una voragine che ha una forza distruttiva e annientatrice enorme. L'intera esistenza può concentrarsi attorno a questo punto di sprofondamento, mentre tutto il resto è cenere. Non ci sono allora più gesti o passi da compiere, si appartiene completamente al buio. O forse alla parte più chiusa e senza uscita di se stessi, a cui ci si consegna, come condannati, dentro «la fortezza» di cui scrive Mario Luzi. Eppure se siamo capaci di vivere pienamente questa condizione, lasciando che questo tempo sospeso lavori in noi, ci ritroveremo a un tratto liberi, ricongiunti agli altri. La strada per uscire affonda in noi stessi, dobbiamo percorrerla anche se sembra condurci nella direzione opposta. È come se si aprisse un antico passaggio che non sospettavamo di avere in noi. Allora esploreremo la possibilità di metamorfosi che ha in sé il dolore. Se attraversato senza difese e resistenze, può diventare una porta. E così le esperienze di tutta l'umanità

¹⁹⁷ C. L. Candiani, *La bambina pugile ovvero la precisione dell'amore*, Einaudi, Torino 2014, p. 42.

consegnate alla letteratura e all'arte sono di fronte a noi, come possibili varchi, passaggi di salvezza.

3.1.2 Voci della presenza: Rossana Abis

Testo apparso, con alcune varianti, come nota critica introduttiva alla silloge inedita di Rossana Abis, *Voci della presenza* de Rossana Abis, nel mensile «Poesia», XXIII, n. 326, maggio 2017, p. 76.

Una voce che si affida interamente alla poesia come possibilità di salvezza, è quella di Rossana Abis (Cagliari, 1969). L'esperienza totalizzante della poesia è vissuta da Abis a partire da una particolare postura esistenziale di soglia, volutamente ai margini del panorama letterario nazionale, in continuo ascolto delle voci dei poeti che riconosce come suoi maestri e guide. La sua scarna nota biografica dice infatti, con una lieve ironia, questa sorta di esilio esistenziale, dovuto a un atteggiamento di metafisica oltranza: «Cerca di comprendere quale sia il suo vero nome e di conseguenza la sua vera biografia».¹⁹⁸ La costellazione delle sue letture, comprende, come riferimenti certi, figure a loro volta eccentriche e non canonizzate come Cristina Campo, Lorenzo Calogero, Bartolo Cattaui, e voci isolate e libere come Etty Hillesum, Simone Weil.

Non è facile sintonizzarsi sulle frequenze della poesia di Abis, così alte da creare attorno uno spazio di attesa perché la parola sprigiona tutta la potenza da cui è stata generata. Per questo ogni verso sorge sulla pagina come dilatato nel bianco, lasciando spazio al silenzio, «voce maestra che interviene», in un ritmo naturale e necessario quanto il respiro. Questi testi nascono da un'esperienza della poesia vissuta come istintivo esercizio di ascesi, pratica spirituale. Si nutrono di pensiero, di auscultazioni e veglie, di un meditare lucido e febbrile. Costantemente sporta oltre se stessa, Abis è alla ricerca di quei particolari stati in cui è possibile accogliere il ritmo interno delle cose ed entrare in vibrazione con esso. Allora giungono «le voci della presenza», la realtà è restituita al suo mistero, alla sua nascita incessante. In questo atto di fedeltà e di tensione verso l'origine, la poesia è ciò che è più prossimo a una lingua primordiale, che precede e sta oltre le parole, nel contatto con la vita stessa. È nostalgia di appartenenza a una totalità che può ancora

¹⁹⁸ Nota biografica in *Rossana Abis. Voci della presenza*, «Poesia», XXIII, n. 326, maggio 2017, p. 80.

affiorare «quando cediamo il passo / a ciò che realmente ci sostiene» (p. 80), quando lasciamo che la nostra individualità si dissolva per tornare a essere la «buona presenza onnisciente / dispersa e ritrovata in ogni luogo» (p. 77).¹⁹⁹

Il cammino percorso dai primi testi a questa silloge inedita è nell'aumentata capacità di abitare la materia della parola proprio mentre si misura con l'ineffabile e con l'invisibile. Rispetto alla sua raccolta d'esordio (*La cifra del nulla*, Zonza editori, Cagliari, 2007), la lingua ha preso pienamente corpo, un corpo che vive di percezione, e si fa evanescente tramite della visione. Per una poesia come questa che nasce da una condizione di spossessamento e di vacanza dell'io, accogliendo la fitta trama delle voci, il lavoro deve essere stato nel riconoscersi e fondarsi dentro una propria voce. Forse è anche per questo che sulla pagina arriva così scandita, in una dicitura nuda e concentrata sul singolo verso, come rispondendo a un'armonia nascosta nelle cose:

Per credere alle cose
io devo dimenticare
i loro nomi.
Si va a capo
attratti da un gesto
da una luce che appare
improvvisa
e scompare nella nebbia.
Si va capo
per inseguire un ritmo,
la nostalgia dell'inizio,
la legione dei morti
senza nome,
per imparare a respirare
nel bianco,
per non dimenticare
che c'è un'armonia
che azzera ogni memoria,
una trascendenza che ci solleva
dall'obbligo di essere immortali.²⁰⁰

¹⁹⁹ Tutte le citazioni di versi appartengono ai testi di Rossana Abis, apparsi nella silloge *Voci della presenza*, sulla rivista «Poesia», XXIII, n. 326, maggio 2017, pp. 77-80. Altri inediti di Abis sono apparsi con il titolo *La parte mancante* nella rivista «Smerilliana», n. 22, 2019.

²⁰⁰ Rossana Abis, *Voci della presenza*, cit., p. 80.

Questo rapporto con un mistero che affiora dalla realtà attraverso un'attenzione potenziata, conferisce ai suoi versi la forza trasparente dei cristalli. Il dato biografico è fin dai primi testi polverizzato da un'ansia di oltranza e da una ricerca di verità che coinvolge le fondamenta dell'essere. Il punto di partenza è affidato al corpo, al «muto / approssimato / intraducibile / sentire»,²⁰¹ come tramite di conoscenza. In questa direzione sono maturati i testi di questa silloge, superando il rischio di una parola sospesa nell'astrazione che apparteneva a una parte del libro precedente, debitore di un'esperienza intellettuale sorta attorno alla faglia da cui scaturisce la propria esistenza (Placido Cherchi,²⁰² nell'ampio saggio introduttivo, ne ha tracciato le coordinate nei termini di un pensiero sciamanico-gnositico e ha riconosciuto, con Julian Jaynes, la natura «bicamerale»²⁰³ di questa visione poetica). Eredi di quel legame magico tra la parola e la realtà che la sua terra, la Sardegna, vive nella tradizione dei Brebus, questi versi attingono a quell'ancestrale forza capace di trasformare noi stessi, di determinare le cose.

È certo che alla parola è attribuito in Sardegna un grandissimo significato. Nei paesi dell'interno vengono trasferite anche le proprietà immobiliari con una semplice “parola” (*bastat su foeddu*, si dice: “Basta la parola”): si fa ricorso all'atto pubblico solo quando è necessario per presentare domanda di miglioramento fondiario o per accedere al credito.

(Antonangelo Liori, *Demoni, miti e riti magici della Sardegna*)²⁰⁴

In sardo diversi termini hanno il significato di “parola”: *fueddu*, *allega*, *peraula*, ma *brebu* significa parola che genera cose, che produce effetti nella realtà. I brebus sono distinti dalle preghiere. Venivano recitati in determinati rituali di origine pagana. Avevano facoltà terapeutica e miracolosa e venivano tramandati oralmente. Rossana Abis li riporta in epigrafe a nove brevi testi, indicati con numero romano, dove in qualche modo traduce o riverbera queste antiche formule. La forma contratta e memorabile che assumono anche altri testi di Abis, può discendere da qui, come anche dalla tradizione degli *Improptus*,²⁰⁵ pratica di presenza viva che accoglie un bagliore e gli dà fiato.

Torna spesso nei testi di Abis l'immagine della circonferenza: «la circonferenza fluttuante del tempo» (p. 77); «la circonferenza unica dei destini» (p. 77). In questo movimento che traccia, che fa esistere un cerchio, riconosce i propri gesti quotidiani, la propria vita: «mi sposto / come il

²⁰¹ Rossana Abis, inedito.

²⁰² L'autrice ha avuto modo di frequentare Placido Cherchi e di avvicinarsi alla sua Scuola antropologica, negli anni del suo insegnamento all'Università di Cagliari.

²⁰³ Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza* [1976], Adelphi, Milano 1984.

²⁰⁴ Antonangelo Liori, *Demoni, miti e riti magici della Sardegna*, Newton Compton Editori, Roma 1992.

²⁰⁵ Forma orale di improvvisazione poetica appartenente alla tradizione sarda.

raggio si flette / sulle acque» (p. 77); «oscillare attorno a un punto che smarrito punge» (p. 77). Ogni vicenda è ricondotta entro «maestose latitudini» (p. 77), in un moto di «andata e ritorno / nello Stige risorgente» (p. 78). La sua postura esistenziale è in questa continua ricerca di equilibrio, di adesione al movimento circolare che appartiene all'universo:

Riassetto stabile.

Ma per poco.

La tua fissità è a misura

d'un raggio moltiplicato

densità del movimento

la cui spinta decisiva

dipende dalla profondità del centro.²⁰⁶

Così anche in questa sua personale traduzione dell'antica immagine dell'uroboro, il serpente che si morde la coda, simbolo dell'eterno movimento nell'immobilità apparente, dell'energia che si divora e rigenera di continuo: fine-inizio, natura ciclica di ogni cosa.

Se la cronologia dell'esistenza

avviene scorrendo

in duplice binario

tu sai che in controtempo

il tuo vero destino va cercato

come il gatto bambino

che in tondo si rincorre

mordendo nella coda

il suo avversario.²⁰⁷

Questa percezione originaria guida la sua esistenza, rendendola estranea ai movimenti rettilinei, di causa-effetto, di produzione, insomma a tutta la corrente che governa il moderno mondo occidentale.

Da dove giunge

questa ansia profana

che di ogni cosa

intuisce il cerchio?

Inizio senza fine

²⁰⁶ Rossana Abis, *Voci della presenza*, cit., p. 78.

²⁰⁷ Ibidem.

fine che sempre principia
condanna che precipita
dimenticando la colpa.²⁰⁸

Il moto circolare è collegato a un capovolgimento e inversione tra i poli di morte e vita, fine e inizio. «La morte [...] è sicura futura nominazione, / questo rifondare ogni origine / oscuro replicante» (p. 77). La morte è nel nome, nella parola che chiude il movimento della vita. Per questo la maggior parte delle sue poesie insegue o cerca di aderire alla forma del cerchio, del ritorno all'origine. La sua poesia nasce da questa «urgenza chiara» (p. 77), ma è una poesia notturna, della veglia, della soglia, dove il soggetto si fa «solitario origliere / di ciò che dorme» (così i versi Lorenzo Calogero che Abis riporta nell'epigrafe di un proprio testo).²⁰⁹ È l'altro mondo, quello vasto e senza confini della notte, che Abis riconosce come proprio: «svegliarsi è avere un'età / cessare di appartenersi» (p. 78). La sua scrittura prima che alla tradizione o alla conoscenza, attinge alla percezione pura, per questo il soggetto è sporto oltre se stesso, oltre il proprio centro, per lasciare uno spazio fino a fare della propria voce intuizione, presagio, acuminando e affilando il più possibile lo sguardo. «Il mio stile / è una scintilla ripetuta / fra due pietre focaie» (p. 78), afferma Abis consapevole di come, per la sua scrittura sia fondamentale il rapporto con l'origine, con l'inizio che si ripete, fuori dal tempo e dalla storia. Nei suoi testi infatti il tempo è come scardinato, dissolto, liberato dai riferimenti e dai puntelli esteriori: «L'orologio segna un'ora / che non esiste più / o forse un'ora ancora a venire» (p. 78). La funzione che riconosce alla poesia è quella di aprire se stessa e l'altro al sentire, alla percezione: «io dipingo gli occhi / che non vedono, / riempio di fori le orecchie / che non sentono» (p. 78). È un atto di inermità e di resa del proprio io per entrare in una percezione esatta e precisa della vita:

se è una matematica
è un'incognita che si rivela
a ogni grado
cedendo per attrazione
al suo contrario.²¹⁰

Questo movimento costante di ritorno, di obbedienza alla legge della circolarità, è iscritto anche nella forma stessa della poesia, nel procedere dei versi incontro al bianco, e ricominciare, andare

²⁰⁸ Rossana Abis, *Voci della presenza*, cit., p. 79.

²⁰⁹ Ivi, p. 77.

²¹⁰ Ivi, p. 79.

a capo. La poesia è per Abis un momento sospeso, di grazia, che ricongiunge il soggetto all'aperto delle altre vite che lo precedono e accompagnano, come in un annullamento del tempo, a un tratto ricondotto al centro di tutto: «(quando camminando lungo il sentiero / noi improvvisamente divenimmo le ombre / di chi un giorno ci avrebbe attraversati...)». A questa apertura della trama dell'esistenza individuale per riconoscere le altre presenze che la compongono, tende continuamente la poesia di Abis:

[...]
non cresce in fondo ai lati dell'ombra
un nostro doppio, colui che rispetto a noi
prese altre vie, strade secondarie,
fatalmente scelse la porta sul retro?
Non scivolano dai muri altre soglie
come ombre, vite che ci vengono
incontro [...]»²¹¹

La poetessa sarda riconosce che le spetta «il destino dei posseduti» (p. 79), di chi ha altre vite che gli accadono dentro, e in questa sua visionarietà febbrile accoglie trasmutazioni e presenze: «Fratello che vieni dal respiro [...] / tu stai a me come / il passo sta alla dissolvenza» (p. 79). Per questo il compito della poesia è per lei quello di una visione a cui corrisponde, come in ogni preveggenza, una cecità che è affidamento e ascolto pieno dell'oltre:

vedere le cose
come realmente sono
quando io non ci sono.
La visione
è questo educarsi
ciechi alla vita.²¹²

²¹¹ Ivi, p. 80.

²¹² Ivi, p. 79.

3.2 Oltre il ghetto del dolore: esperienze di poesia come cura e testimonianza

«Il dolore non si supera, si può solo viverlo ed esserne trasformati. [...] Arrendendoci al dolore, avremo imparato ad abbandonarci alla vita» (Frank Ostaseski).²¹³

Questo lavoro di metamorfosi mette in campo le migliori energie psichiche individuali e collettive, producendo capolavori nella storia della letteratura: dall'Antico Testamento, con il *Quoelet* e il lamento di *Giobbe*, fino al *Decameron* di Boccaccio, a *La peste* di Camus, a *La morte di Ivan Illich* di Tolstoy, ai *Sonetti a Orfeo* di Rilke, il dolore, la morte, la malattia fisica e psichica sono stati al centro della creazione artistica. In una società contemporanea che tende ad allontanare la morte e la malattia dall'esistenza, restituendo l'immagine patinata e anestetizzata di un'eternamente sana e felice giovinezza, la poesia, più libera rispetto alla narrativa dai canoni del mercato editoriale, continua a raccogliere la voce del corpo, e dell'autenticità dell'esperienza che transita attraverso di esso.

Negli ultimi anni, si registra un'attenzione aumentata nei confronti della malattia; l'ospedale, da ghetto del dolore, apre le sue porte a collaborazioni artistiche, facendosi «uno spazio della complessità dell'umano» dove vivere la cura non più come un'esperienza singolare, eccezionale, ma nella condivisione con la comunità degli operatori, dei pazienti e della città che non si arresta ai confini dell'ospedale, ma partecipa della sua vita.²¹⁴ È così che sono nati progetti come quello tra il Centro di poesia contemporanea dell'Università di Bologna e il Policlinico S. Orsola Malpighi, che ha visto poeti frequentare le corsie dei reparti e scriverne, o curare laboratori di poesia dentro l'ospedale, coinvolgendo pazienti, familiari, terapeuti, dando la possibilità a un'esperienza che spesso si vive nel silenzio e nella segregazione, di essere riscattata e riconosciuta attraverso la parola poetica²¹⁵. Progetti simili sono sorti anche in altri ospedali illuminati italiani. Ad esempio nel Policlinico Gemelli di Roma, nella cui hall si svolge ogni settimana, dal 2000, un concerto aperto ai pazienti, ai loro familiari e a tutti i visitatori,

²¹³ Frank Ostaseski, *Saper accompagnare*, cit., p. 68 e 78.

²¹⁴ Tommaso Di Dio intervistato da Francesca Coppola per «Comunicare il sociale»: «Le parole necessarie» a Bologna. *La poesia entra in ospedale*, <<http://www.comunicareilsociale.com/2016/06/06/le-parole-necessarie-a-bologna-la-poesia-entra-in-ospedale/>> 6 giugno 2016.

²¹⁵ Il progetto si è svolto nel biennio 2015-2016 ed è confluito nella pubblicazione di alcune plaquette fuori commercio, tra cui: Tommaso Di Dio, *Per il lavoro del principio* (2015), sul reparto di Neonatologia del S. Orsola, e Francesca Serragnoli, *Incerta gloria di un giorno d'aprile* (2015), poesie nate tra il Reparto di Geriatria del S. Orsola e l'Ospedale di Imola. Nel 2019 il progetto, curato da Valerio Grutt per Fondazione S. Orsola, è proseguito con *Degenze Artistiche*: residenze creative all'interno del Policlinico S. Orsola per artisti under 35, da cui è nata la performance teatrale *Assenza sparsa* di Luca Oldani e Jacopo Bottani (Premio nazionale Intransito), e un'esibizione artistica che ha partecipato ad Art city (Arte Fiera di Bologna). Il blog del progetto, dove è possibile leggere alcuni testi: <<https://www.fondazioneasantorsola.it/blog/degenze-artistiche/>>.

nell'ambito della rassegna *Giovani Artisti*, in cui i concerti vengono trasmessi anche in diretta tv nelle stanze dei degenti; dal 2015 sono accompagnati da una lettura di poesie, *Versi di Note*, curata da Nicola Bultrini. Un altro esempio è l'Ospedale Niguarda di Milano, "città dell'arte" che ospita interventi artistici nei suoi edifici, un'importante collezione di opere di artisti contemporanei con il MAPP (Museo d'Arte Paolo Pini), e le Botteghe d'Arte, dove l'arte si fa insieme ai pazienti dell'ospedale psichiatrico.

Le diverse iniziative e progetti che si stanno svolgendo in alcuni ospedali italiani sono legati al desiderio di ripensare gli spazi dell'ospedale all'interno della città, rendendolo anche officina artistica, dove il dolore e le esperienze che si vivono possono ricevere ascolto e tornare a essere riconosciute al centro dell'esistenza. Rientrano in questo ambito la pratica dell'arte terapia che recentemente si è sviluppata anche in direzione della Poetry Therapy. A Monza l'associazione e gruppo di ricerca "Mille Gru" dove opera il poeta e performer Dome Bulfaro, sta coordinando un progetto in questa direzione, a partire da *PoesiaPresente LAB*, scuola di poesia e sede di Mille Gru, dove si svolgono corsi, laboratori, incontri di poesia terapia, scrittura poetica e poesia performativa. Nel febbraio 2020 l'associazione ha promosso l'uscita del numero 0 della rivista online «Poetry Therapy Italia»,²¹⁶ che ha lo scopo di raccogliere e mettere in collegamento figure ed esperienze significative esistenti in Italia, dove la pratica di Poetry Therapy è presente dagli anni Novanta, ma incontra tuttora resistenze e difficoltà quando entra in contatto con enti ospedalieri e luoghi di cura non attenti alle Medical Humanities, mentre è ormai pienamente riconosciuta e consolidata negli Stati Uniti, insieme a pratiche come la biblioterapia interattiva, la diario terapia, la narrazione terapeutica, la cinematerapia, e la poesia performativa. L'intento di Mille Gru è quello di fondare una realtà italiana equivalente a quella della IFBPT (The International Federation for Biblio/Poetry Therapy) e della NAPT (The National Association for Poetry Therapy): un'Associazione Nazionale di Poesia Terapia, che possa coordinare le pratiche e le esperienze presenti, perché siano finalmente riconosciute e considerate nel loro valore terapeutico, nella loro capacità di «aiutare a esprimere e a coltivare fino a piena fioritura, in armonia, la parte più delicata e potente dell'uomo e del mondo che lo ospita, quella poetica» (Dome Bulfaro). Scrive il poeta e performer nell'editoriale:

²¹⁶ «Poetry Therapy Italia» (<https://www.poetrytherapy.it/>). La rivista contiene un estratto dalla tesi di laurea dei ricercatori Luca Buonaguidi e Leonora Cupane, un'intervista a Nicholas Mazza, pioniere della poetry therapy, a cura Nicole Bizzotto, una sezione che raccoglie e cartografa le varie esperienze di poetry therapy presenti in Italia, e un'antologia ragionata di poesie e canzoni a uso terapeutico, a cura di Anna Castellari e Giacomo Nucci. Vedi anche il libro di Nicholas Mazza, *Poetry Therapy. Teoria e pratica* (Mille Gru, Monza, novembre 2019).

Sappiamo che la poesia nella cultura di molti popoli antichi era considerata una potente arma di difesa e cura catartica individuale e collettiva. Sappiamo che la poesia ha in sé un potere terapeutico e taumaturgico che può aiutare chi è in difficoltà nel superare il proprio stato di malessere e dolore. Ci sono numerose figure professionali che si occupano di salute mentale, emotiva, fisica e spirituale, che potrebbero disporre con maggiore consapevolezza delle potenzialità immunogene proprie della poesia. Gli stessi poeti, che spesso “ricompongono il proprio equilibrio” scrivendo o dicendo poesia, sono chiamati a fare di più per sé e per gli altri.

È tempo che il volto terapeutico intrinseco nella poesia torni a essere mostrato e impiegato in tutta la sua potenzialità e bellezza.

Nella regione dello Shropshire (Galles), nel paese di Bishop's Castle, è stata inaugurata nel 2019 la prima Poetry Pharmacy, che raccoglie nei suoi scaffali vittoriani libri e pillole di poesia, disposti secondo le diverse necessità e bisogni emotivi; un luogo dove ricevere consigli di lettura-cura mirati, e fare laboratori di scrittura creativa. I fondatori, Deborah Alma e Jim Sheard, sono stati “poeti di emergenza”: da un'ambulanza vintage che portavano in festival, conferenze, ospedali, strutture di cura, diffondevano la poesia e i suoi effetti terapeutici oltre gli ambienti letterari e degli addetti ai lavori. L'approccio è teatrale e ironico, si serve spesso di giochi di parole, ma si basa su una conoscenza approfondita della poesia e della sua possibilità di modificare l'interiorità e lo sguardo che portiamo sul mondo.²¹⁷ Con una simile fede nel valore trasformativo della poesia e della sua capacità di entrare nella profondità dell'animo umano, la libreria e casa editrice AnimaMundi di Otranto, stampa versi in Manifesti fatti per essere attaccati per strada, nei luoghi pubblici, perché la parola poetica possa fare sentire la sua forza nella vita quotidiana, e pubblica “i Quadernetti”, taccuini dove è riportata nella copertina una frase o dei versi scelti e nel retro questa scritta:

Abbiamo sperimentato molte volte il potere di salvezza che ha una frase. Quell'essere raccolti da un luogo angusto ed essere portati altrove, come partoriti nuovamente. Nasce così l'idea de «i Quadernetti» AnimaMundi: da questo voler essere pronto soccorso immediato con la sola iniezione di una frase, tenuta a portata d'occhio, di mano, di anima.

Questa crescita di attenzione e di sensibilità nei confronti dell'ospedalizzazione e della malattia, è andata di pari passi con l'evoluzione degli studi di *Medical Humanities* e di medicina narrativa. Il

²¹⁷ Vedi anche le antologie curate da Deborah Alma: *The Emergency Poet-an anti-stress poetry anthology* (Michael O'Mara Books Ltd, 2015), *The Everyday Poet-Poems to Live By* (Michael O'Mara Books Ltd, 2016), *Ten Poems of Happiness* (Candlestick Press, 2019).

recente Convegno Internazionale organizzato dall'Università dell'Aquila insieme all'Università Federico II di Napoli e all'Università di Foggia, *Il racconto della malattia* (Università dell'Aquila 19, 20 e 21 febbraio 2020), ha creato l'occasione per fare il punto sulle interazioni tra medicina, ricerca scientifica e letteratura. L'Università di Bologna, all'interno del Dipartimento di Filologia Classica e Latina ha fondato a Palazzo Poggi un Centro Studi dedicato alle Medical Humanities, raccogliendo l'eredità della scuola di Augusto Murri e di medici-intellettuali che si impegnavano per il bene della città, integrando nel proprio progetto realtà politiche, economiche, sanitarie e culturali di Bologna.²¹⁸

La crescente attenzione nei confronti della malattia e dell'ospedale come luogo di vita e di cura si lega, oltre che allo sviluppo delle Medical Humanities, a quello dei Death Studies e della Death Education, a partire dalle ricerche che dalla metà degli anni '60 ha fatto a Chicago la psichiatra svizzera Elisabeth Kübler-Ross. Riconoscendo i malati terminali come maestri e depositari di fondamentali insegnamenti di vita, Kübler-Ross ha condotto una ricerca sul campo che l'ha portata a divenire un punto di riferimento indispensabile per malati, familiari e operatori, capovolgendo pratiche che si erano insediate negli ospedali e che riflettevano la paura e il tabù della morte che, innato nell'uomo, è cresciuto con il progresso scientifico. «Più avanziamo nella scienza, più sembriamo temere e rifiutare la realtà della morte. [...] oggi morire è per molti aspetti più spaventoso, cioè più solitario, più meccanico, più disumanizzato»,²¹⁹ afferma Kübler-Ross, ricordando come in ospedale il malato terminale tenda a diventare una cosa, un oggetto di interesse scientifico, affidato alle macchine piuttosto che al contatto umano, alla relazione.

²¹⁸ Per un'aggiornata bibliografia tematica, consulta il sito web del centro studi: <<https://centri.unibo.it/medical-humanities/it/pubblicazioni/bibliografia-tematica>>.

²¹⁹ Elisabeth Kübler-Ross, *On death and dying*, Macmillan, 1976, trad. di C. di Zoppola, *La morte e il morire*, Cittadella Editrice, Assisi 2015, pp. 22-24.

3.3 Il messaggio politico di Kübler-Ross. Pasolini e la criminalità di massa

«Se tutti noi facessimo il massimo sforzo per contemplare la nostra morte personale, per lottare contro l'inquietudine che ci prende pensando alla nostra morte, e per aiutare altri a familiarizzare con questi pensieri, forse ci sarebbe meno potenza distruttiva intorno a noi», sostiene Kübler-Ross, mostrando come la sua ricerca possa avere ricadute politiche ed effetti di portata rivoluzionaria sul piano antropologico e sociale: «possiamo raggiungere la pace, la nostra pace interiore come pure la pace fra le nazioni, affrontando e accettando la realtà della nostra morte».²²⁰ Mentre il progressivo venire meno di un legame religioso ha portato alla fine della fede nell'eterno, e il progresso medico e scientifico ha allontanato sempre più la morte e la sofferenza dalla vita, il rifiuto della morte da parte della società «ha solo aumentato la nostra inquietudine, contribuendo alla crescita del nostro potere distruttivo e aggressivo: uccidere per evitare la realtà e non affrontare la morte personale». Guerre e violenze sarebbero infatti un tentativo di «dominare la morte sfidandola», proiettando il «nostro infantile desiderio di onnipotenza e di immortalità». È così che Kübler-Ross arriva a lanciare un preciso appello politico: «sembra giunto il momento in cui la gente di qualsiasi professione e formazione religiosa debba unire le forze prima che la nostra società divenga tanto pietrificata da autodistruggersi».²²¹ *On death and dying*, il libro in cui la psichiatra svizzera raccoglie queste sue prime ricerche e riflessioni, è del 1969. Pochi anni più tardi, nella metà degli anni '70, in Italia, sulle colonne del «Corriere della Sera» e del settimanale «Il Mondo», Pasolini registra un aumento di atti di ferocia e di violenza, «casi estremi di un modo di essere criminale diffuso e profondo: di massa». Efferati episodi di cronaca come il massacro del Circeo, il delitto dei fratelli Carlini di Torpignattara, l'aggressione di Cinecittà, vengono ricondotti a quella che Pasolini definisce «l'imponderabilità morale dei giovani: sospesi tra la perdita di vecchi valori e la mancata acquisizione di nuovi».

Che cos'è che ha trasformato le “masse” dei giovani in “masse” di criminaloidi? [...] una “seconda” rivoluzione industriale che in realtà in Italia è la “prima”: il consumismo che ha distrutto cinicamente un mondo “reale”, trasformandolo in una totale irrealtà, dove non c'è più scelta possibile tra male e bene. Donde l'ambiguità che caratterizza i criminali: e la loro ferocia, prodotta dall'assoluta mancanza di ogni tradizionale conflitto interiore. Non c'è stata

²²⁰ Ivi, p. 28 e p. 33.

²²¹ Ivi, pp. 30-31.

in loro scelta tra male e bene: ma una scelta tuttavia c'è stata: la scelta dell'impietramento, della mancanza di ogni pietà.²²²

Questo «impietramento» generatore di violenza e di autodistruzione a cui si riferisce anche Kübler-Ross, è letto da Pasolini all'interno di quella «mutazione antropologica» che sta subendo la società italiana, come gran parte dell'Occidente. Nel ritratto che traccia dei «giovani infelici», con la lucidità profonda del pedagogo, riconosce la loro inclinazione criminale all'interno di una generale perdita di identità e di contatto con le proprie emozioni e il proprio corpo:

Nei casi né migliori né peggiori (sono milioni) essi non hanno espressione alcuna: sono l'ambiguità fatta carne. I loro occhi sfuggono, il loro pensiero è perpetuamente altrove, hanno troppo rispetto o troppo disprezzo insieme, troppa pazienza o troppa impazienza. [...] Nei casi peggiori, sono dei veri e propri criminali. Quanti sono questi criminali? In realtà, potrebbero esserlo quasi tutti. Non c'è gruppo di ragazzi, incontrato per strada, che non potrebbe essere un gruppo di criminali. Essi non hanno nessuna luce negli occhi: i lineamenti sono lineamenti contraffatti di automi, senza che niente di personale li caratterizzi da dentro. La stereotipia li rende infidi. Il loro silenzio può precedere una trepida domanda di aiuto (che aiuto?) o può precedere una coltellata. Essi non hanno più la padronanza dei loro atti, si direbbe dei loro muscoli. Non sanno bene qual è la distanza tra causa ed effetto. Sono regrediti –sotto l'aspetto esteriore di una maggiore educazione scolastica e di una migliorata condizione di vita –a una rozzezza primitiva.

3.4 L'eredità di Kübler-Ross e i Death Studies in Italia

L'insegnamento di Kübler-Ross è ereditato da Frank Ostaseski, direttore dello Zen Hospice Project di San Francisco, e fondatore di End of Life Counselor Program, per l'assistenza ai malati terminali. «Aspettare di essere in fin di vita per imparare quello che la morte ha da insegnarci è una scommessa assurda», afferma in *Saper accompagnare*, «Non c'è dubbio che i miei maestri più importanti siano stati proprio i morenti. [...] Chi sta morendo è un depositario di saggezza».²²³ Di fronte alla presenza della morte, si illuminano di pienezza e di significato gli

²²² P.P. Pasolini, *Aboliamo la tv e la scuola dell'obbligo*, «Corriere della Sera», 18 ottobre 1975, poi in Id., *Lettere luterane*, Einaudi Torino 1976, e in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cura di W. Siti e S. De Laude, Meridiani Mondadori, Milano 1999.

²²³ Frank Ostaseski, *Being a Compassionate Companion* (2005), trad. di L. Baglioni, *Saper Accompagnare. Aiutare gli altri e se stessi ad affrontare la morte*, Oscar Mondadori, Milano 2006, p. 6-7.

istanti della vita; l'insegnamento raggiunto dai morenti, si riverbera sull'esistenza di chi li ha accompagnati e ascoltati.

Morire è essenzialmente un atto sacro [...] un momento – che è insieme luogo e processo – di abbandono e di trasformazione. Il sacro [...] è presente non visto in tutte le cose. Morire è un'opportunità per scoprire ciò che è nascosto. Vedere il sacro è rimuovere gradualmente tutte le ostruzioni, le percezioni limitanti che impediscono di riconoscere la verità di ciò che era già lì da sempre.²²⁴

In Italia gli studi sul morire e sulla morte sono presenti all'Università di Padova, con un master annuale in “Death Studies & the end of life for the intervention of support and the accompanying” [Studi sulla morte e sul morire per l'intervento di sostegno e per l'accompagnamento]. Parma dal 2007 è sede di un progetto culturale interdisciplinare, *Il rumore del lutto*, il primo festival in Europa dedicato a questo tema, che si svolge nei giorni della commemorazione dei defunti, per “educare alla morte e alla vita”. Nell'ambito di questo progetto, la poetessa Laura Liberale ha curato un'installazione dal titolo *Inside me. Poesia e Death Education*, in cui quarantanove poeti contemporanei italiani sono stati invitati a rispondere con i loro versi alla domanda: perché non dovrei temere la morte? «Il testo, scritto di proprio pugno dal poeta, è stato sigillato con ceramica rossa e inserito in un uovo da me confezionato in modo artigianale. Perché l'uovo? Perché è un antichissimo simbolo universale di generazione e di ritorno all'origine», afferma in un'intervista la curatrice²²⁵. I testi in versi e in prosa, appartenenti a voci anche molto diverse per stile e poetica, sono stati raccolti in un'antologia digitale che potrebbe essere un interessante strumento per una prima esplorazione della poesia contemporanea, in rapporto alla tematica del lutto. Gli autori coinvolti, più o meno affermati, rappresentano, geograficamente, le varie regioni d'Italia. Tra i testi più incisivi si distinguono quelli di Andrea De Alberti, Nanni Cagnone, Marco Giovenale, Tiziana Cera Rosco, Rossana Abis, e Giovanna Marmo, con *La casa riflessa*:

Che fai sulla porta? Vai, resto io.

Ricordi? Hai paura per lui?

Ho paura che torni di nuovo.

Doppie le luci, le fiamme, i corpi.

Doppio anche il mio sguardo.

²²⁴ Frank Ostaseski, *Saper Accompagnare*, cit., p. 8.

²²⁵ Vedi il sito del Master Endlife. Death Studies & the End of Life: <<http://endlife.psy.unipd.it/?p=2725>>.

Colore, viso, distacco-movimento.
Attraverso lo spazio come se entrassi
in uno specchio.

Seminudo, incerto sui passi
entra nella casa riflessa.

Aspetto che lui si risvegli.

3.5 Poesia e Alzheimer

«Il morbo di Alzheimer toglie ciò che l'educazione ha immesso in una persona e fa risalire in superficie il cuore» scrive Christian Bobin in *La presenza pura*,²²⁶ un libro interamente dedicato alla sua esperienza di accudimento del padre, in un istituto di degenza. Lo scrittore francese legge infatti questa malattia come una riemersione di ciò che di più autentico è nell'essere umano, nel suo semplice aprirsi alla vita, come in una nuova infanzia, al di là delle incrostazioni prodotte dagli anni, dai condizionamenti sociali, dalle esperienze. In queste brevi prose raccolte come in un diario, nel tempo passato ad assistere il padre, affiorano i segni dei sintomi di questa malattia, come ad esempio quello di non riconoscere più la propria immagine o quella dei propri cari, illuminati da uno sguardo che li fa apparire come in una nuova grazia:

Non si riconosce più nelle fotografie. Non riconosce nemmeno i suoi. Quando glieli si nominano, ha gli occhi luccicanti di gioia, meravigliato di scoprire di avere dei figli come se fossero appena nati.²²⁷

I malati diventano depositari di una saggezza di vita e di presenza da cui imparare, a cui attingere:

L'anziana signora che parla ad alta voce nel corridoio mi chiama con il nome di suo figlio: Basilio. Quando le dico che non sono suo figlio e che il mio nome è Christian, spazza via la mia obiezione con un gesto della mano, come per dire: lo so, ma non ha nessuna

²²⁶ Christian Bobin, *La présence pure*, Éditions Le temps qu'il fait, Bazas 1999, trad. it. Di G. Dotti, *La presenza pura*, AnimaMundi Edizioni, Otranto 2019, p. 51.

²²⁷ Ivi, p. 34.

importanza, sei davvero mio figlio perché mi rallegro di vederti, non vorremo certo soffermarci sui dettagli.²²⁸

Così il padre, nei suoi pochi gesti ripetitivi e sganciati da ogni funzione concreta, contando e ricontando i bottoni del suo golfino, diventa «un tesoro di pazienza e di febbre», capace di «un gesto così radioso di calma»,²²⁹ di contro ai tanti gesti produttivi e in cui la maggior parte degli uomini consuma la propria esistenza. Liberato ormai dalle apparenze e dalle scorze dell'esistenza sociale, si fa un maestro per il figlio, fino a capovolgere i ruoli:

Più volte l'ho visto chinarsi come in adorazione davanti a dei malati particolarmente sgraziati e dir loro: «Lei ha un volto meraviglioso, non la dimenticherò mai». È una scena che ogni volta mi sconvolge, come se l'infermità per un istante non fosse più nel campo di mio padre ma nel mio.²³⁰

Mettendo in discussione i parametri usuali su cui viene affrontata la malattia di Alzheimer, cambiando il punto di vista usuale su questa malattia, Bobin arriva, nella sua personale e intima religiosità, a riconoscerla in Dio: «Ho sognato che Dio aveva il morbo di Alzheimer, che non si ricordava più il nome né il volto dei suoi figli, che aveva scordato perfino il nome della loro esistenza».²³¹

La crescente disposizione ad accettare la vita umana nella sua transitorietà e fragilità da parte di strati sempre più vasti della società e della cultura, ha portato al fiorire di opere e iniziative artistiche e culturali dedicate a questa malattia emersa negli ultimi anni con l'avanzare dell'età media della popolazione. L'*Alzheimer fest*, si svolge ogni anno come festival itinerante, in collaborazione con Maratona Alzheimer, per ricordare l'importanza del movimento, del benessere, e della condivisione in un momento che è insieme di riflessione, di incontro, di festa. Su questa malattia la poetessa Franca Grisoni ha curato un'antologia, raccogliendo testi di altri poeti contemporanei da lei commentati per una rubrica da lei tenuta sulla rivista *Psicogeriatría*.²³²

²²⁸ Ivi, p. 56.

²²⁹ Ivi, p. 46.

²³⁰ Ivi, p. 55.

²³¹ Ivi, p. 59.

²³² La rivista si può leggere in pdf nel sito dell'Associazione italiana Psicogeriatría: <<https://www.psicogeriatría.it/publicazioni/?t=riviste>>. L'antologia curata da Franca Grisoni si intitola *Alzheimer d'amore. Poesie e meditazioni su una malattia*, Interlinea Novara 2017.

Vedo i coetanei di mio padre
orientarsi, scrivere, viaggiare
e lui quasi niente
purissimo bianco memoriale
buco vivo che ripete in poco tempo
sei-sette volte la stessa frase
e dopo che mi adora
come l'amore più grande non si sogna
Penso che è lui il poeta
io l'archivista muto
della sua foto con ferrari
in officina, la tua macchiata
di sudore e di unto.

È una poesia di Alberto Bertoni, tratta da *Ricordi di Alzheimer*,²³³ una raccolta interamente dedicata alla sua esperienza accanto al padre malato, ritenuta da diversi critici il suo più alto esito in poesia. Il «purissimo bianco memoriale» nella mente del padre che, insieme al declino delle facoltà di pensiero e di ragionamento e alla perdita del senso delle date, delle stagioni e del passare del tempo, sono tra i principali sintomi della malattia, aprono un'altra dimensione non conosciuta e non governabile, vicina al regno dell'inconscio e a un'infanzia imprevedibile, che portano Bertoni a riconoscere il padre come poeta, mentre a lui non spetta altro che “archiviare” le sue memorie e vicende.²³⁴ L'assistenza di un genitore malato di Alzheimer ha ispirato anche i versi de *Le beatitudini della malattia* (Einaudi, 2013) dell'altoatesina Roberta Dapunt. Il libro è incentrato sul dialogo con Uma, che in latino significa “madre”, ma che diventa anche una madre universale, l'Altro. La quotidianità vissuta in un maso alpino, è scandita dai gesti più semplici, dal momento dei pasti, e soprattutto dal silenzio e dal mistero che avvolge Uma immersa in una demenza che la avvicina in una dimensione irraggiungibile, prossima a quella del «vero mistico [...] che si può soltanto interrogare senza ricevere risposte, che si può soltanto accostare con amorosa ritualità».²³⁵ Questo silenzio che prende il posto della vita, quest'assenza che si fa corpo, innesta tra il soggetto e Uma una relazione fatta di una necessaria e inscindibile specularità:

²³³ Dopo *Diario di Alzheimer* (2004), Bertoni ha continuato a scrivere versi su questo tema con *Ricordi di Alzheimer*, con una lettera in versi di Francesco Guccini (Book, 2008), riedito per lo stesso editore nel 2016 in una nuova edizione accresciuta, ricostruita e corretta.

²³⁴ Dopo *Diario di Alzheimer* (2004), Bertoni ha continuato a scrivere versi su questo tema con *Ricordi di Alzheimer*, con una lettera in versi di Francesco Guccini (Book, 2008), riedito per lo stesso editore nel 2016 in una nuova edizione accresciuta, ricostruita e corretta.

²³⁵ Dalla quarta di copertina di *Le beatitudini della malattia*, Einaudi, Torino, 2013.

A nulla io dico, nulla tu rispondi.
Così ora tu sai ciò che io non sapevo,
tu racconti ciò che io non avrei ascoltato prima,
tu ascolti ciò che io non avrei detto mai.
Ci siamo necessarie, dunque.
[...]
tu e io, dimenticate ancor prima di aver dimenticato.

Anche nei versi di Dapunt affiorano quelli che sono i sintomi di questa particolare malattia che porta alla perdita della memoria, del senso del tempo, e anche della capacità di portare a termine gesti e attività quotidiane. Per questo «ancor prima di aver dimenticato», madre e figlia sono «dimenticate» dal mondo, immerse in una dimensione che risponde ad altre leggi. La madre è oltre all'ordine oggettivo e razionale del vivere e «in ogni movimento *sta* libera dalle cause». Ciò che neanche la malattia può infrangere è la fede incrollabile che è in Uma come una «fortezza»: «Mai ti ho vista nel dubbio, fedele orizzonte / che anche nella demenza più sfrontata ti rimane di fronte». La malattia, nella sua beatitudine, illumina la fede agreste e millenaria che appartiene a Uma come alla figlia e al micromondo di cui fanno parte, dove la religione «È odore di stalla, di latte, di urina», appartiene a ogni gesto che riconnette alla vita. Come ha scritto Erri De Luca, «una potente religiosità naturale che si è affrancata dall'appartenere a un tempo e a un luogo», fa sì che questo libro sia come «una liturgia, canto di salmi amari».²³⁶ Eccole, nel momento del pranzo, in questa comunione silenziosa, in un tempo rallentato e sospeso, ognuna in ascolto dell'altra, prossime eppure divise da una distanza irrimediabile, mentre fuori il mondo continua con le sue vicende, e loro, in questo minimo luogo, in questo apparente non accadere, ne sembrano al riparo e insieme viverne la più profonda essenza:

Il pranzo

Va a rilento il mezzogiorno, privo di colonna sonora,
appena udibile è il nostro pranzo.
Siamo entrambe in ascolto del nostro silenzio,
che da lì, solamente dal tuo dove lontano mi stai accanto.
Di fronte io, che non guardo.
Accolgo così il tuo stare seduta che non trova espressione,
è la tua unica offerta per me. E lo confesso

²³⁶ *Le Beatitudini della malattia*, Fondazione Erri De Luca, 29 ottobre 2013, consultato il 29 maggio 2020, <<http://fondazionerrideluca.com/web/le-beatitudini-della-malattia/>>.

senza parole mi sembra di urlare,
che qui in questo luogo
ho solo il corpo a credere alla vita,
poiché il resto non è che un'erba ruvida da falciare.
E mentre che il nostro è muto desinare Uma,
fuori c'è il mondo,
fuori sono le genti, la terra e il cielo. E anche la morte,
cavalca veloce di guerra in guerra.
Fuori è colui che abbandona le carni
a uno scoppio per risorgere forse
e fuori sono le pene di morte e le morti diverse,
così diverse che attraversano mari e continenti
per risolvere l'unica vita.
*Ma qui, amabile luogo, qui niente accade,
tranne che ininterrotta un'umile esistenza.
Eppure, a me sembra di sentire lo spirito colmarsi.*

3.6 Scrivere il dolore. Rischi

Si potrebbe attraversare la poesia contemporanea, seguendo l'esperienza della malattia e della morte, della disposizione ad affrontarle, attraverso resistenze, aperture, strategie di sopravvivenza, trasformazioni più o meno radicali, rese al non conoscibile e prevedibile. Tra i libri del secondo Novecento bisognerebbe rileggere sicuramente *Canti dell'infermità* (1957) di Clemente Rebora e *Serie ospedaliera* (1969) di Amelia Rosselli. Sul tema dell'accompagnamento alla morte, non si può dimenticare *Requiem* (1994; 2002)²³⁷ di Patrizia Valduga, con la sua scandita «cronistoria di un'agonia e di un'angoscia, del padre e della figlia: una morte riguardata dalle ultime trincee della vita» (Luigi Baldacci). E, sicuramente, *Tema dell'addio* (Mondadori, 2005) di Milo De Angelis, dedicato alla prematura scomparsa della moglie e poetessa Giovanna Sicari. Non si possono poi tralasciare le diverse poesie di ambientazione ospedaliera di Antonella Anedda, dall'esordio con *Residenze invernali* (Crocetti, 1992), fino al recente *Historie* (Einaudi, 2018), con una parte dedicata all'accudimento della madre morente. O i *Sonetti di infermità e convalescenza* che Giovanni Raboni raccoglie in *Ogni terzo pensiero* (Mondadori, 1993).

Anche tra le ultime generazioni di poeti, l'attenzione ai temi della malattia e dell'accompagnamento al morire è costante, come dimostra il libro *Dammi tue notizie e un bacio a tutti* (Interno Poesia, 2018) di Valerio Grutt, che contiene l'esperienza della malattia e morte della madre, e la recente raccolta di Giulia Rusconi *Linoleum* (Amos Edizioni, 2017), scritta dal punto di vista di un'infermiera.

Il successo di critica e di pubblico di romanzi come *La casa degli sguardi* (Mondadori, 2018)²³⁸ di Daniele Mencarelli, che racconta l'esperienza scritta in versi in *Bambino Gesù* (Nottetempo, 2010), ossia il suo lavoro all'interno del reparto di pediatria dell'ospedale romano, testimoniano quanta necessità ci sia da parte della società di tornare ad accogliere il dolore e la malattia, come esperienza fondamentale per la nostra vita. Così il successo della serie televisiva *Braccialetti rossi*,²³⁹ ambientata nel reparto di un ospedale, tra pazienti adolescenti, può darci lo spunto per esemplificare, alcuni rischi a cui può portare questa recente tendenza al racconto della malattia.

1- Il primo è quello di una finzione romanzata, che segue i dettami delle fiction di successo, edulcorando un'esperienza che invece potrebbe condurre al confronto con i limiti della lingua. Assunta nella sua autenticità, potrebbe infatti scardinare generi e forme prefissate, mentre invece,

²³⁷ Apparso nel '94 per Marsilio con il titolo *Requiem: per mio padre morto il 2 dicembre 1991*, la raccolta è stata poi rielaborata e ampliata negli anni, fino all'edizione Einaudi del 2002.

²³⁸ Il romanzo è attualmente all'ottava ristampa e ha ricevuto il premio Volponi e Severino Cesari Opera Prima, John Fante Opera Prima.

²³⁹ Serie televisiva in onda su Rai 1 dal 26 gennaio 2014 al 2016, regia di Giacomo Campiotti, sceneggiatura di Giacomo Campiotti, Sandro Petraglia, Fidel Signorile, durata: 100 minuti a episodio.

ricondotta entro i parametri di un prodotto di mercato, fa avvertire in modo ancora più netto quanto sia sleale ed eticamente scorretto il rapporto stabilito con il lettore spettatore.

2- La scossa che ha in sé il dolore come esperienza del non conosciuto, non governabile, e per questo temibile, può essere anestetizzata attraverso un linguaggio e una forma piana e immediatamente comunicabile.

3- Lo scopo di queste narrazioni che adottano gli stessi meccanismi di una letteratura di consumo, sembra essere quello di assicurare i sani, i “risparmiati”, e di ingenerare dunque, piuttosto che un sentimento di *pietas* per la comune condizione di fragilità umana, una sorta di pena per il malato, che continua ad essere l’altro, lo sfortunato, il miserabile, quello che “non sono io”. Come afferma Kübler-Ross:

dato che nel nostro inconscio noi non possiamo percepire la nostra morte e crediamo nella nostra immortalità, mentre possiamo concepire la morte del nostro vicino, la notizia di numerose persone uccise in battaglia, in guerra, sulle strade, sorregge la nostra inconscia fede nell’immortalità e ci permette, nel segreto del nostro inconscio, di rallegrarci che “tocchi all’altro, non a me”.²⁴⁰

Altri elementi di rischio in una scrittura che affronta l’esperienza del dolore, possono essere i seguenti:

-nutrirsi di una vicenda dolorosa in modo “vampirico”, senza un autentico coinvolgimento emotivo, da un distacco interessato, sfruttando la componente di “richiamo” che la tematica può destare nel lettore;

-attingere a una vicenda dolorosa e trascriverla senza elaborarla, senza averla prima sottoposta a quel processo di metamorfosi che non può prescindere da ogni creazione artistica;

-eccedere nel sentimento e nel dramma, senza essere capaci, a livello stilistico, di contenere e trasformare la portata di contenuti brucianti;

-esibire il dolore, con compiacimento più o meno consapevole, senza pudore, senza rispetto per l’intimità e la complessità della tematica. Tendere verso l’osceno, utilizzando gli stessi meccanismi della stampa giornalistica, nutrendo l’insana curiosità del lettore verso il “male altrui”, per rassicurarsi e rinsaldarsi nel proprio benessere. Soffermarsi proprio su quello che i greci facevano avvenire fuori dalla scena, riportandolo attraverso le parole di un messaggero. Non produrre alcuna catarsi nel lettore.

²⁴⁰ Elisabeth Kübler-Ross, *La morte e il morire*, cit., p. 28.

3.7 Scrivere il dolore: due esempi nella poesia italiana contemporanea

Due recenti esempi di come attraversare questo territorio senza cedere alle trappole e alle difese della finzione, ma impegnandosi nella trasformazione del dolore attraverso le potenzialità della lingua, vengono da due poeti: Orso Tosco (Ospedaletti -IM, 1982), che ha esordito in narrativa nel 2018 per minimum fax con il romanzo *Aspettando i naufraghi* e, l'anno seguente alla poesia con la silloge *Figure amate* (Interno Poesia), e Daria De Pellegrini (1954, Falcade -Dolomiti bellunesi), che dopo alcuni romanzi e raccolte di racconti, ha esordito alla poesia nel 2017 con *Spigoli vivi* (Interno Poesia; premio “Città di Legnano-Giuseppe Tirinnanzi 2018”). Al centro delle raccolte di entrambi gli autori è l'esperienza di accudimento di un genitore malato.

3.7.1 Orso Tosco: oltre «la lingua di ghiaccio». La poesia nel romanzo

Testo uscito, con alcune varianti, come introduzione al libro di Orso Tosco, *Figure amate* (Interno Poesia, Milano 2018).

La silloge *Figure amate* di Orso Tosco è attraversata dalla stessa corrente lirica e visionaria che scorre in tutto il romanzo *Aspettando i naufraghi*, non soltanto nelle parole del giovane protagonista, Massimo, scrittore che veglia il padre in un *hospice*, ma di tutti gli altri personaggi, sospesi in questa condizione tra la vita e l'oltre. Ogni volta che la fine si fa prossima o che irrompe con la sua carica devastante, la vita si accende di una sfolgorante bellezza, come una favola che chiede di essere narrata, al di là di ogni probabilità di salvezza, “usando la speranza” che resta, ritrovando nella parola quella carica creaturale che è impersonata nel folle santo e poeta Gramigna, animalesca e sacra presenza che attraversa le dimensioni interstiziali e riaffiora nel mondo, guidando gli altri attraverso la sapienza che viene da quel luogo che chiama «il tempo dopo il tempo oppure la discarica dell'amore»²⁴¹. Pazienti, familiari e personale dell'*hospice*, nei loro rituali di congedo dalla vita, nel desiderio di conservarne il significato e la bellezza, sono una piccola cellula di resistenza, contro l'orda muta e annientatrice dei «naufraghi» che si espande cancellando ogni traccia dell'umano, in uno scenario apocalittico che traduce, sul piano collettivo

²⁴¹ Orso Tosco, *Aspettando i naufraghi*, minimum fax, Roma 2018, p. 176.

ed epocale, ciò ogni lutto porta con sé: la negazione del nucleo più autentico e riposto del sentire che il dolore rende irraggiungibile e consegna alla paralisi e al silenzio, a quella «lingua di ghiaccio [...] [che] è il silenzio con cui Massimo piange la morte di suo padre».²⁴² A questo «silenzio luttuoso che inizia prima e più duramente di qualsiasi pianto»,²⁴³ corrisponde, sul piano collettivo, il silenzio dell'orda devastatrice dei Naufraghi, che è «naturale, puro come una sorgente»,²⁴⁴ è la negatività assoluta, l'assenza della parola come espressione dell'umano, che viene colmata da un'azione distruttrice e annientante.

Alcune immagini e versi di *Figure amate* sono confluiti nel romanzo *Aspettando i naufraghi*, che ha accolto interamente, con alcune varianti, la penultima poesia, *Allora è così che nascono i morti* e *Non smettono il giorno e la notte*.²⁴⁵ Quest'ultimo testo segna, in entrambi i libri, il momento della morte del padre che viene vissuto come una resa a una forza più grande, dopo una lunga lotta. Il romanzo infatti contiene vere e proprie sacche di poesia, che spesso si addensano nelle parentesi della narrazione, illuminandola di originali e sorprendenti accostamenti di immagini: «(la morfina è la stanza del sonno costruita nel centro della veglia infinita)», p. 109; «(le urla sono scogli che fanno entrare l'onda ma non la fanno uscire)», p. 181; «(perché gli odori per le bestie sono staccionate e confini)». Oppure nelle parole pronunciate dal protagonista, Massimo che, rivolgendosi al padre sedato e morente, dialogando con il suo silenzio come in un congedo, si esprime nella stessa maniera in cui l'autore Tosco scrive *Figure amate*, attraverso ripetizioni e riprese con varianti di intere frasi, come a scandire i moti dell'emozione-pensiero, anche nelle sue direzioni contrarie, nelle sue apparenti contraddizioni, cercando di seguirne il flusso, perché si scioglia e liberi infine il dolore:

Ci sono cose che dobbiamo lasciare (non lasciarmi) ci sono cose che dobbiamo lasciare andare (non lasciarmi andare) in questo tempo breve ci sono cose destinate a scomparire (non lasciarmi andare) e io non ci credo (credici) io non so crederci (fallo per me) ma forse ci rivedremo ancora (non andare) forse ci rivedremo (non lasciarmi andare) oltre questi aghi crudeli (li bacerò se serve) oltre queste pastiglie tritate e impaurite (le bacerò tutte se serve) oltre le paure (e non avrò paura) forse ci rivedremo ancora (se è per tornare da te).²⁴⁶

La poesia si accende nel diario che tiene un'altra paziente dell'*hospice*, Mildred, dove raccoglie le immagini che risplendono nel cielo dei suoi desideri, le sequenze più belle della sua esistenza,

²⁴² Ivi, p. 177.

²⁴³ Ivi, p. 177.

²⁴⁴ Ivi, p. 176.

²⁴⁵ Cfr. p. 51 di *Figure amate* con le pagine p. 151-152 del romanzo, e p. 42 di *Figure amate* con le pp. 169-170 del romanzo.

²⁴⁶ Orso Tosco, *Aspettando i naufraghi*, cit., p. 150.

combattendo la stanchezza e l'esaurirsi delle forze, scrive per non restare «in completa balia del male», per non sentirsi «come una balena spiaggiata», dimostrando quanta vita può illuminare il dolore, quanta rigenerazione e creazione può sprigionare. Di fronte alle parole del dottore che, appena sedato il padre di Massimo, afferma: «Dobbiamo evitare che soffra. Il dolore non serve a niente», si apre questa successione di tessere di Mildred, che vale come una risposta:

le stelle di mare. La malinconia sciocca e appagante per qualcosa che non è ancora finito. Gli accordatori di pianoforte. Angela Carter. Il sogno di essere una lancia di coltelli. Le mani degli uomini che lavorano il legno. Iniziare a fare sesso prima di essere sveglia del tutto. Il gin tonic. I fiori del rosmarino. [...] L'apparizione improvvisa dei giacinti. Farsi prendere in braccio da ubriaca. L'odore delle chiese. Olga che si vergogna di farsi scoprire gentile.²⁴⁷

L'elenco è la forma che nella scrittura di Tosco prende spesso la bellezza, un elenco aperto e senza alcun apparente nesso tra un'immagine e l'altra, se non lo scorrere della vita distillata nella sua essenza. Così è lo stesso per un altro paziente dell'*hospice* accudito dalla moglie, un uomo originario del Marocco che torna con la mente dentro la meraviglia della sua esistenza, negli attimi in cui avveniva, si apriva al mondo, e la rivive, attraverso il flusso delle parole, come liberata dal tempo, resa soltanto luce:

[...] io non voglio il paradiso. Io voglio essere a Fès, a sedici anni, di nuovo con i miei sedici anni addosso, e voglio essere nel parcheggio degli autobus, mentre cerco di fregare qualche turista con la paura delle botte della polizia, e voglio vederti di nuovo, per la prima volta, timida e bella, e di nuovo voglio offrirti un bicchiere di spremuta d'arancia e guardarti mentre mangi un biscotto. Non ti arrabbiare, ma io non voglio il paradiso, voglio sentire di nuovo per la prima volta il profumo delle tue mani, e guardarti mentre corri a casa, e voglio imparare di nuovo che non c'è niente di meglio.²⁴⁸

Ci sono nel romanzo sequenze di intensità poetica in cui a tratti si intravede l'eccesso della presenza dell'autore-poeta che si sovrappone, oltre che al protagonista, anche agli altri personaggi, come se Tosco non fosse riuscito a trattenere e canalizzare abbastanza l'impulso lirico nella narrazione. Ma la forza delle immagini che si liberano nella scrittura e la prossimità all'evento della morte che potenzia e illumina ogni cosa, fanno presto dimenticare questa apparente debolezza. Così nel momento in cui il padre di Massimo, a occhi chiusi e sotto

²⁴⁷ Ivi, p. 147.

²⁴⁸ Ivi, pp. 105-106.

l'effetto della morfina, descrive al figlio il mare, con parole che sembrano fare anche di lui uno scrittore:

L'orizzonte è stanco di mantenere il proprio contegno, come un cameriere a fine servizio, e si piega leggermente, si stiracchia. L'acqua del mare è viola e blu scura, perché l'alba è appena cominciata, ma si sforza di diventare più chiara, già adesso è più chiara e più ampia. Ciuffi di rosso acceso sbucano qua e là, disordinati, disordinati e intensi, e subito scompaiono per riapparire altrove, a seconda di come il sole decide di appoggiarsi sopra la costa e della presenza o meno delle nuvole. Le nuvole sono burrose, dico bene?²⁴⁹

3.7.1.2 Figure amate

Le trenta poesie raccolte in *Figure amate* sono state scritte nell'estate del 2015, a ridosso dell'esperienza autobiografica da cui alcuni mesi più tardi si è generata anche la scrittura del romanzo. Il titolo è tratto dall'ultimo verso di una poesia di Mario Benedetti che appartiene al capitolo sesto di *Pitture nere su carta* e si intitola emblematicamente 7, pur non essendo all'interno di alcuna serie numerica, anzi interrompendo le sequenze precedenti, che raggruppavano tre testi sotto il titolo di *Sfarzo* e *Smalti*:

Galleggiano sull'asfalto
quelli che devono morire.
Solo sguardo a metà via
questo mio senza mente ormai.
Che affare è il loro?
Una musica è fortissima
per ogni passo, e ho dolore sordo
dallo sguardo non so dove.

Figure amate.²⁵⁰

Le «figure amate» sono forse quelle che appaiono, agli occhi di un morente, le sembianze della vita, quando dell'esistenza resta soltanto l'attività dello sguardo, la sua possibilità di contatto con il mondo. È uno sguardo che ha perduto ogni connessione con «la mente», con l'ordine che presiede alla vita, ai gesti, e da cui si genera un «dolore sordo», che non risponde a nessuno stimolo o richiamo, ma è capace di sentire «una musica fortissima», come un assolo di sofferenza incontrollabile, intollerabile, «per ogni passo».

Scritto inizialmente con un'alternanza di testi dal verso lungo e sfilacciato e di testi più scanditi tra il ritmo dell'esperienza e le accensioni della visione, il libro ha poi trovato un equilibrio tra l'esigenza del racconto, come «note a margine» degli ultimi giorni di vita del padre, e il nervo lirico e metamorfico della scrittura. Come in un diario in versi dove gli aghi e le parole si confondono, Orso Tosco fa i conti con un «amore irrimediabile», che è insieme dolore che non concede vie di fuga. Una materia incandescente che rischia di rovesciare nella scrittura quell'eccesso che viene da un contenuto emotivo trattenuto e non espresso altrove. L'autore ne è ben consapevole, come dimostra nel romanzo il suo alter ego Massimo, riflettendo sulla sua

²⁵⁰ Mario Benedetti, *Pitture nere su carta*, cit., p. 81.

scrittura: «Mesi prima in una lugubre poesia scritta cercando di venire a patti con la malattia di suo padre, Massimo la definì la casa dei tentativi finiti. Successivamente, rileggendolo, quel verso gli era sembrato eccessivo, melodrammatico, tipico della sua natura sentimentale».²⁵¹ L'*hospice* che nel romanzo si chiama, significativamente, San Giuda, è riconosciuto come *La casa dei tentativi finiti*; così si intitola la seconda sezione di *Figure amate*. Il libro è scandito in due sezioni che corrispondono ai due diversi spazi in cui si svolge l'ultimo periodo di vita del padre: *Aghi e aghi e figure a margine*, ambientato in casa, tra le cure dei familiari, e infine il trasferimento nell'*hospice*, *La casa dei tentativi finiti*. Il titolo è tratto dai versi di una poesia in cui l'autore cerca il padre nella sua biblioteca, tra quelli che sono stati i suoi libri, deposito della sua identità, della sua storia:

Andato, ti cerco
nella tua biblioteca esplosa
“Con gli occhi del linguaggio
quando il mare si affaccia dai boschi
sotto l'unghia scotta il sangue
e tu tremi nell'estate.

Io non ho spirito sono solo un corpo”

I tuoi libri ripetono
queste cose per te,
perdono inchiostro
come tu perdi le unghie,
poi si richiudono, smettono
perché ti sanno nella casa
dei tentativi finiti.²⁵²

L'attenzione portata sul corpo malato, più che sulla figura paterna, è una delle strategie messe in campo in questa silloge per schermarsi. Protagonista dei testi iniziali è infatti un corpo aperto dal dolore al mondo, nei suoi organi e componenti, e oggettivato («la faccia è un posacenere ruvido»),²⁵³ oppure riconosciuto nella sua natura di materia che si trasforma e con cui è possibile ritrovare una comunione profonda: «Sui fornelli osservo il riso bollire, / lo vedo formare due

²⁵¹ Orso Tosco, *Aspettando i naufraghi*, cit., p. 23.

²⁵² Orso Tosco, *Figure amate*, Interno Poesia, Milano 2018, p. 47.

²⁵³ Ivi, p. 17.

polmoni sfaldati / dentro quell'acqua che sono i nostri volti».²⁵⁴ Questo corpo è auscultato e accudito da un soggetto plurale, voce di un dramma quotidiano fatto di gesti che devono essere compiuti, nonostante l'orizzonte sia da subito chiuso in uno spazio-tempo dove tutto è «vano tentativo, come il mattino».²⁵⁵ Unica dimensione è quella di un adesso parcellizzato in istanti, in azioni fatte per sopravvivere, «per farsi salvare un minuto di più».²⁵⁶ Scrivere è la possibilità di continuare ad amare e a dare vita a ciò che se ne sta andando, assumendo a tratti lo sguardo delle cose e dei luoghi, accogliendo la loro necessità di essere dette, per l'ultima volta. È così che il dolore viene affrontato e nominato, invocando il padre più volte, come liberandolo dal silenzio in cui era avvolto dall'inizio del libro: «padre mio caro», «padre mio», «padre mio caro legato», «padre mio amato».²⁵⁷ *Questa lunga preghiera di stracci* apre a una presenza più piena e meno schermata, salda nella relazione con l'altro che si avvicina al trapasso, come per l'affidamento a una forza più grande. È quella corrente primigenia che scorre nella parola, come acqua nella vita, creando quegli elenchi aperti, in forma di congedo, che tornano nel romanzo, come sacche di bellezza. La partenza del padre coincide con una sorta di eclissi, di oscuramento dell'universo e insieme con un ritorno ai momenti più luminosi della memoria, nell'abbraccio dell'infanzia. Il viaggio attraverso l'amore-dolore è stato compiuto. Per questo, con lo sguardo liminare che nel romanzo apparirà a Gramigna, come affiorando da un «tempo dopo la fine del tempo»,²⁵⁸ Orso Tosco può riconoscere come «nascono i morti».

Allora è così che nascono i morti. Così
Da queste mani di fiore,
con queste spugne zuppe d'acqua e acqua di occhi.

A filo di labbra.

E come sono cresciute bene
le pesche e le rondini, e le nebbie,
e come deve essere felice e orgogliosa, l'estate,
con tutte le urla a farle da cornice e la luce ingiusta
che si fa giusta mano a mano che passa.

²⁵⁴ Ivi, p. 17.

²⁵⁵ Ivi, p. 16.

²⁵⁶ Ivi, p. 17.

²⁵⁷ Ivi, p. 25.

²⁵⁸ Orso Tosco, *Aspettando i naufraghi*, cit., p. 179.

Sbadati e gentili, nascono i morti.

Mai l'avrei immaginato. Ci sta tutto il cielo, sul tavolo. Cola.²⁵⁹

I morti nascono. «Se all'inizio della vita –quando ci va bene– troviamo una madre che ci accudisce, ci veglia, ci nutre, quale madre ci sarà alla fine? Quale “materno” attivare dentro di noi?» (Lella Ravasi Bellocchio).²⁶⁰ Con questo stesso pensiero, Ostaseski chiama i diplomati nel programma “End of Life Counselor” a cui ha dato vita a partire dall'esperienza degli Zen Hospice, «levatrici dei morenti».²⁶¹

²⁵⁹ Con l'eliminazione degli a capo, alcuni tagli e lievi modifiche di punteggiatura, queste parole sono pronunciate da Gramigna all'inizio del cap. 15 del romanzo (p. 151).

²⁶⁰ Lella Ravasi Bellocchio, *Nonostante tutto*, cit., p. 44.

²⁶¹ Frank Ostaseski, *Saper accompagnare*, cit., p. 84.

3.7.2 Daria De Pellegrini, *Spigoli vivi*

Testo uscito, con alcune varianti, come introduzione al libro di Daria De Pellegrini, *Spigoli vivi* (Interno Poesia, Milano 2017)

Le poesie di Daria De Pellegrini si incidono nel lettore come «spigoli vivi»: richiamano a un contatto con la parte della realtà che tendiamo a dimenticare, a scansare, da cui siamo solitamente difesi. Lo spazio in cui siamo condotti è infatti quello più quotidiano e familiare, reso ostile da un dolore che appartiene alla natura stessa delle cose. Lo sguardo di De Pellegrini è educato a riconoscerlo nelle vicende di ogni giorno, negli interni domestici, come nel paesaggio devastato, stagnante, in cui rispecchia la propria vita. “Guasto” e rovina sono condizione stessa dell’esistenza: ciò che si salva è finzione, come le «luccicanti / foglie di una gran palma di plastica».²⁶² La scrittura si origina da una sorta di sorda e tenace accettazione, come per un’immersione piena nella materia della realtà, mai immaginata o metaforizzata, sempre connessa a un’esperienza vissuta attraverso le fibre del proprio corpo. Fondamentali sono alcuni gesti attraverso cui il soggetto attinge a una forza basica, di resistenza, presente nella natura: immerso in «faccende / diciamo domestiche»²⁶³ o zappando, estirpando erbe, ritrova il contatto con un fare che libera e ricongiunge a una riserva di energia. Nascono così questi versi, affidandosi al ritmo che germoglia dalle cose e dalle vicende della giornata, dono insperato come “la silene che una donna si china a raccogliere da una frana”.²⁶⁴ Tanto più è cupa e senza scampo la scena, tanto più si innesca la tensione della lingua, per un’implicita possibilità di rivincita. Reclusione e rinuncia appartengono infatti alla postura dell’autrice cresciuta nell’«assedio» delle lunghe nevi dell’infanzia. La propria identità è proiettata in immagini di penuria, di disfatta, di una vita che procede a stento. Eccola così riconoscere la propria vita «nell’alberello / stento che ho sottratto a una scarpata / e ho fatto di Natale», vedersi come «statuina» di un «vasto presepio, assenti la neve, / la natività e la misericordia»,²⁶⁵ e ritrovarsi in quella condizione ultimativa, di solitudine assoluta, senza speranza, che soltanto nella scansione dei versi trova un riscatto:

²⁶² Daria De Pellegrini, *Spigoli vivi*, Interno Poesia, Milano 2017, p. 15.

²⁶³ Ivi, p. 51.

²⁶⁴ Ivi, p. 24.

²⁶⁵ Le citazioni si riferiscono a versi a p. 7 e 8.

dedico a me stessa quella storia corta in cui uno
sul far della notte
sul far dell'inverno
perduti i conoscenti
partiti i sentimenti
impreparato al peggio
sbatte le palpebre con un sorriso querulo
a cui nessuno bada.²⁶⁶

Brevi tasselli di un romanzo autobiografico affiorano dalla solitudine del presente, avvertito come «residuo» della vita passata. Al centro vi è il rapporto tra una figlia e una madre invalida a cui è dedicata la sezione eponima, conclusiva del libro. La prossemica tra queste due figure è fatta di «spigoli vivi» affilati negli anni, opposizioni radicali e istintive che si risolvono in una sottile identità: non soltanto nel presentimento di un destino comune, ma anche per il riconoscimento di un'eredità accolta nel proprio sguardo:

dall'amore di mia madre
ho imparato a essere cattiva
niente pesi o impicci
a gravarmi sulle spalle
ingenua lei pensava
che facessi un'eccezione.²⁶⁷

Questo amore che contiene il suo contrario facendolo affiorare in modo ancora più acuminato e potente, è riconosciuto dall'autrice come il lascito della madre e, ora che i ruoli, per l'avanzare dell'età della madre si capovolgono, sembra volgersi nei confronti dell'anziana donna bisognosa di cure con la giustizia nitida di una vendetta infantile. Eppure, in questa relazione di tensioni e grumi irrisolti negli anni, vige una corrispondenza che non permette di soffrire senza recare patimento e dolore all'altro, in una catena più o meno consapevole di durezza, rabbia e sensi di colpa. Questa sottile e continua lotta quotidiana a un tratto cambia luogo, come aprendo una momentanea apparente, liberazione per entrambe:

nei sogni che opprimono all'alba,

²⁶⁶ D. De Pellegrini, *Spigoli vivi*, cit., p. 47.

²⁶⁷ Ivi, p. 50.

dopo le veglie rabbiose dei sensi di colpa,
mia madre placata si alza raddrizza
la schiena mi spinge di lato e con un sorriso
di scherno per il mio sfinimento
si avvia spedita verso il ricovero.²⁶⁸

La precisione nitida dei versi di Pellegrini disegna i movimenti di questa relazione che sembra avvenire per scatti, come tra due figure legate da un elastico. Attraverso il suo sguardo velato di ironia si fa strada una pietas inavvertita, che affiora dalla materia stessa della lingua chiamata a dire questa vicenda dolorosa e a trasformarla. Lo sguardo di De Pellegrini non fa sconti, non si allontana o schernisce dalla realtà più quotidiana e bassa, anzi, proprio a questa si affida, raffinando le sue doti di messa a fuoco e di capacità di accogliere ogni cosa nel proprio ritmo, e nella sua implicita forza di trasformazione:

legata alla poltrona se la trascina sotto
a furia di strattoni, come un bagaglio
fuori di misura, rumoreggiando in mezzo
agli altri ostili tutti che mai l'aiuteranno
a raggiungere in tempo utile il binario.²⁶⁹

In questi brevi acuti fotogrammi che De Pellegrini restituisce dal ricovero per anziani, i personaggi che lo abitano vivono sospesi, in un'esistenza residuale di sguardo, di attesa, aggrappata alle funzioni del corpo, ai momenti del pasto che scandiscono la giornata. La loro condizione è paragonata a quella di esseri senza cura e riparo, come le piante grasse nell'inverno, o a quella di un cibo consumato che potrebbe diventare il loro stesso corpo, come in questi due testi:

in ombra sulla veranda le piante grasse
crescono magre, e quando viene il freddo
nessuno si dà la pena di metterle al riparo
e le vecchie in carrozzina dietro le vetrate
le guardano guardandosi e si chiedono
se mai una di loro sopravvivrà all'inverno.

²⁶⁸ Ivi, p. 53.

²⁶⁹ Ivi, p. 55.

tra un pasto e l'altro tiene
in tasca un pezzo di pane
che è cibo e memoria di cibo
e tormentandolo in punta di dita
sente quanto poco ci vuole
per fare di sé becchime da uccelli.²⁷⁰

Attraverso questa esperienza l'autrice riafferma il proprio contatto con le fondamenta della vita, con la terra, sede di rituali che la riportano, attraverso la pratica dell'orto, a ricongiungersi con se stessa e con le proprie emozioni represse. È così che, di fronte alla paura di restare con le mani "sporche di lutto e di vergogna",²⁷¹ riesce ad accettare l'identità che la lega alla madre e, attraverso questo riconoscimento di un destino comune e di un comune modo di stare nella vita, si spezza anche quel laccio fatto di rancore, odio represso e sofferenza patita e inferta:

Preme nell'afa un residuo d'estate
mentre da sopra la sbarra del letto
lei mi abbranca feroce la mano
mi tiene e mi dice di andare
*tu che ancora hai le tue
gambe e una casa.*

Sopra gli occhi a fessura che vedono
altrove ha la fronte bagnata – lo stesso
sudore di palude lo sento tra i seni
quando il sonno non viene e come lei
mi ferisco a tentoni fra spigoli vivi.²⁷²

Il rispecchiamento nei confronti della madre avviene attraverso qualcosa di istintivo e corporeo, in un passaggio di liquidi, in una condivisione della stessa irrequietudine che porta a ferirsi e a soffrire. Il contrasto tra la forza animale del gesto della madre e le sue parole che vorrebbero liberare la figlia alla vita, dice quanto la liberazione possa essere

²⁷⁰ Ivi, p. 54 e p. 56.

²⁷¹ Ivi, p. 58.

²⁷² Ivi, p. 61.

soltanto parziale, in quanto la figlia continua a portare in se stessa, nel proprio essere e nei propri gesti, la madre.

Nell'ultimo testo del libro, il gorgo cupo attorno a cui gravitano questi versi, arriva a sciogliersi nel chiarore di una dissolvenza che apre a una diversa capacità di appartenere all'esistenza: attraverso il rapporto con la madre malata è avvenuta una trasformazione del soggetto che ora è diventato capace di aprirsi, senza sensi di colpa, alla luce: «dal davanzale / sia dato essere nel sole / bolla di sapone e sul selciato / traccia di lumaca».²⁷³

3.8 Un primo bilancio. Tracce per un'analisi

La crescente attenzione, negli ultimi decenni, al tema della malattia e della morte da parte della poesia e della letteratura, si può leggere come una reazione all'anestesia emotiva e alla cancellazione dell'esperienza a cui tende la società contemporanea, immersa nel mondo virtuale e nei flussi del mercato. Questa maggiore sensibilità nei confronti dell'esperienza della finitudine va letta anche in relazione al diffondersi nella cultura di discipline sviluppate in ambito angloamericano come i Medical Humanities e Death Studies. E, di conseguenza, alla aumentata tendenza ad avvicinarsi alla malattia e alla morte non più come a dei tabù, ma accettandoli come parte integrante dell'esistenza, allontanando così i falsi miti di benessere e felicità alimentati della società consumistica, e avvicinandosi a una esperienza più piena e reale della gioia, che comprende il rapporto con l'impermanenza. Come afferma Ostaseski «la morte fa parte della vita di ogni cosa, e rimuovere questa verità comporta un enorme dolore. Lo sforzo di impedire il cambiamento, o di raggiungere una condizione di soddisfazione su cui rimanere attestati, è fonte di infinita sofferenza».²⁷⁴

Un'analisi più dettagliata dei libri di poesia che si avvicinano a questi temi, potrebbe produrre dei risultati interessanti. Ecco alcune domane che si potrebbero porre:

- quali strategie stilistiche vengono messe in campo per affrontare un'esperienza dal contenuto emotivo così forte e bruciante?
- Quale forma poetica sembra adattarsi meglio a questi contenuti?
- Quali cambiamenti producono questi temi all'interno della poetica di un autore? Ne modificano lo stile e la lingua? Cambiano la sua *weltanschauung*? Portano a un approfondimento in senso

²⁷³ Ivi, p. 65.

²⁷⁴ Frank Ostaseski, *Saper accompagnare*, cit., p. 15.

religioso, confessionale o anche laico, verso un più saldo legame con la vita e con l'essere al mondo? Vedi ad esempio come, in un poeta come Betocchi, sia stata fondamentale l'esperienza della vecchiaia e della grave malattia della moglie, per liberare la sua fede dai dogmi cattolici e guidarla verso un sentimento di creaturalità e di adesione alla materia dell'universo, portandolo ai suoi più alti esiti in poesia. O come in Franco Fortini, l'esperienza della vecchiaia e della fragilità del corpo, abbia maturato un altrettanto radicale processo di trasformazione, conducendolo oltre i baluardi dell'io e dell'intelletto, in ascolto della verità della natura.

Da questo primo attraversamento della poesia italiana contemporanea seguendo la tematica della malattia e della morte, sono affiorate alcune ipotesi:

- si potrebbe registrare un ampliamento tematico e lessicale verso zone dell'esperienza legate alla corporalità prima escluse, o nominate soltanto in modo generico, come retaggio di una lunga tradizione che dallo *Stil Novo*, attraverso Petrarca, continua a esercitare un'influenza predominante in gran parte della poesia italiana del Novecento e contemporanea;
- il divario che per secoli ha caratterizzato il rapporto tra l'espressione poetica e la conoscenza scientifica, con importanti conseguenze sia nella scelta dei termini che nella creazione dell'immaginario poetico (un solo esempio: il cuore, cristallizzato come sede delle emozioni e dei sentimenti), potrebbe ridursi, grazie al diffondersi di approcci interdisciplinari e che favoriscono il dialogo tra sapere umanistico e scientifico come i Medical Humanities.
- siamo forse in un'epoca che, di fronte al mondo patinato e asettico della società dei consumi e dello spettacolo, ha maturato un particolare interesse per la malattia e la morte, anche in senso estetico, com'è accaduto ad esempio in reazione al classicismo, in epoca Alessandrina, con la vecchiaia, il deforme, il brutto? La ricerca andrebbe fatta parallelamente nel campo della poesia come di quello dell'arte contemporanea che ricorre spesso l'immagine dello scheletro e del teschio (vedi ad esempio il famoso "Teschio di Diamanti", *For the Love of God*, di Damien Hirst).
- l'ampia presenza di libri di poesia dedicati all'esperienza della malattia e della morte potrebbe essere letta come reazione di fronte al linguaggio anonimo e impersonale con cui i mezzi di comunicazione veicolano quotidianamente notizie di drammi e sciagure?

3.9 Scrivere il dolore. Una rassegna della poesia spagnola contemporanea

Per una poesia, come quella spagnola contemporanea, spesso arenata nella ricca eredità letteraria del Novecento, la tematica del dolore e della malattia può essere un tramite per liberare energie più vicine all'autenticità del corpo e del vissuto, determinando un rinnovamento nella voce e nello stile. Nell'articolo che Jaime Cedillo dedica su «El Cultural» alla *Radiografía del dolor nella letteratura*,²⁷⁵ cita *Historial* di Marta Agudo come «el último ejemplo de una nueva corriente dentro de la literatura de la enfermedad en España» [ultimo esempio di una nuova corrente nella letteratura della malattia in Spagna]. Secondo Cedillo la forma del diario in versi o in prosa sarebbe quella più vicina a questa tematica. A proposito cita il romanzo *Diario de un enfermo* (1901; Cátedra, 2015) di José Martínez Ruiz (Azorín), il romanzo *El Mundo* (Planeta, 2007) di Juan José Millás, il *Diario de una enfermera* (Huerga y Fierro, 1996) di Isla Correyero, e Leopoldo María Panero con *Poemas del manicomio de Mondragón* (Hiperion, 1987).

In poesia, altri libri recenti dedicati all'esperienza della malattia e del dolore sono *Cráter, Danza* (Calambur, 2016) di Olga Muñoz Carrasco, *Y todos estábamos vivos* (Tusquets 2006; Premio Nacional de Poesía 2007), dell'asturiano Olvido García Valdés, *Matar a Pláton* (Tusquets, Premio Nacional de Poesía 2004)²⁷⁶ e *La mujer de pie* (Galaxia Gutenberg, 2015) di Chantal Maillard, *La hija* (El Sastre de Apollinaire, 2015) di García Zambrano, e *Tanto abril en octubre* (1994) di Jorge Riechman.

Tra questi poeti, uno dei più tradotti in Italia è senz'altro Leopoldo María Panero, la cui opera omnia è raccolta in Spagna per le edizioni Visor²⁷⁷ e di cui sono stati pubblicati cinque libri, per piccoli e medi editori, tutti con traduzione del poeta veneto naturalizzato catalano, Ianus Pravo:²⁷⁸ *Narciso nell'accordo estremo dei flauti* (Azimut, Roma, 2005) e, per lo stesso editore, *Dal manicomio di Mondragón* (2007); *Senz'arma che dia carne all'imperium* (Sef Edizioni, Firenze, 2011), *Il cervo applaudito* (Edb Edizioni, Milano, 2013) e a cura di Ianus Pravo e Sebastiano Gatto l'antologia *Peter Pan non è che un nome. Poesie scelte 1970-2009*, (Il ponte del sale, Rovigo 2011). In occasione della morte di Panero, nel maggio 2014 il mensile «Poesia» di Nicola Crocetti ha

²⁷⁵ Jaime Cedillo, *Radiografía del dolor en la literatura*, «El Cultural», 27 junio 2017.

²⁷⁶ Disponibile in traduzione italiana: *Ammazzare Platone*, trad. e cura di G. Blundo Canto, testo spagnolo a fronte, Elliot Roma 2013.

²⁷⁷ Leopoldo María Panero, *Poesía completa*, vol. I (1970-2000), vol. II (2000 - 2010), Edic. de Túa Blesa, Visor, Madrid 2013.

²⁷⁸ Come autore Ianus Pravo ha pubblicato anche due libri insieme a Leopoldo María Panero: *Senz'arma che dia carne all'imperium* (Società Editrice Fiorentina, 2011), e *Banned* (Cochonnerie Labile Collettivo, 2014). Come traduttore ha curato anche la traduzione in castigliano dei *Canti Orfici* di Dino Campana (Ediciones Caracol Nocturno, 1999).

dedicato al poeta due interventi: *Leopoldo Maria Panero. Poesia dell'intimità e della riflessione*, a cura di Gabriele Morelli e *Leopoldo Maria Panero. Un folletto contro il potere*, a cura di Antonio Bux.²⁷⁹

3.9.1 Leopoldo María Panero: poesia dell'autodistruzione

Incarnando in sé la figura del poeta maudit, Panero ha vissuto un'esistenza all'insegna della provocazione e dell'autodistruzione, tra dipendenze, sregolatezze e ricoveri psichiatrici, pubblicando comunque più di trenta libri tra poesia, narrativa e saggistica, dall'esordio nel '68 fino alla morte nel 2014 nel manicomio di Las Palmas (Canarie). Una produzione così abbondante da far pensare a «una compulsión o como un efecto de “el ritual del neurótico obsesivo”»,²⁸⁰ ha scritto Túa Blesa, principale studioso dell'opera e della figura di Panero, curatore dell'opera omnia per Visor, e autore della monografia *Leopoldo María Panero, el último poeta* (Valdemar, 1995). Vivendo la propria esistenza come «il fallimento più assoluto» e riconoscendo «il fallimento la più splendida vittoria»,²⁸¹ Panero si è lasciato guidare dalla distruzione come dalla sua Beatrice, restando fedele a questo impulso nel suo viaggio di conoscenza, testimoniando con la poesia ogni tappa e ogni stadio della sua esperienza. «La Distruzione fu la mia Beatrice», è una frase che Mallarmé, poeta molto amato da Panero, usa riguardo al proprio lavoro di scrittura: «Ho creato la mia opera solo per *eliminazione*, e tutta la verità acquisita non nasceva che dalla perdita di un'impressione, la quale, dopo aver scintillato, si era consumata... La Distruzione fu la mia Beatrice».²⁸² Panero traduce questa frase nel proprio corpo e nella propria esistenza, votandosi a un'opera autodistruttiva da cui si origina la propria poesia. Incluso, poco più che ventenne, nella seconda discussa antologia di José María Castellet, *Nueves novísimos poetas españoles* (1970), Panero ha goduto da subito di attenzione, richiamata anche

²⁷⁹ Traduzioni di Antonio Bux delle poesie di Panero si possono leggere anche in *Indizi sulla morte. Leopoldo María Panero: Contro la Spagna e altre poesie non d'amore*, «Fili d'aquilone», n. 45, gennaio/marzo 2017, <<http://www.filidaquilone.it/num045bux.html>>, e nel suo blog personale, *Disgrafie*: <<https://antoniohub.wordpress.com/2012/04/23/poesie-di-leopoldo-maria-panero-traduzioni-di-antonio-bux/>>.

Bux ha tradotto anche testi di classici del Novecento spagnolo come Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, e poeti contemporanei come Álvaro García (Málaga, 1965), Antonio Cabrera (Cadice, 1958), Pere Gimferrer (Barcellona, 1945), Javier Vicedo Alós (Castellón, 1985), di cui ha curato il libro *Finestre da nessuna parte*, Gattomerlino Superstripes Edizioni, Roma 2015. Come poeta ha pubblicato anche tre libri in lingua spagnola, in edizione bilingue: *23 – fragmentos de alguien* (Ediciones Ruinas Circulares, Buenos Aires 2014), *El hombre comido* Añosluz Editora, Buenos Aires 2015; *Saga familiar de un lobo estepario*, Editorial Juglar, Ocaña/Toledo 2018.

²⁸⁰ «una compulsione o come un effetto del “rituale del nevrotico ossessivo”». T. Blesa, *La destrucción fue mi Beatriz*, in L. M. Panero, *Poesía completa*, vol. II (2000 - 2010), Visor, Madrid 2013. pp. 8-9.

²⁸¹ Parole pronunciate dal poeta nel film documentario *El desencanto*, regia e sceneggiatura di Jaime Chavarri, 1976.

²⁸² S. Mallarmé, *Lettera a Lefébure* del 1.5.1867 in *Correspondance*, I, Gallimard, Paris 1959, p. 245.

dalla sua figura di poeta maudit, e dall'appartenenza a una famiglia al centro della cultura dell'epoca (il padre, Leopoldo, a fianco di Franco durante la guerra civile, la madre attrice, il fratello Jan Luis anch'egli poeta). Due film documentari sono stati dedicati alla famiglia Panero, *El desencanto* (1976) di Chavarrri²⁸³ e *Después de tantos años* (1994), di Ricardo Franco. Ad Astorga, alla Casa Panero si organizzano ogni anno seminari e congressi sulla famiglia Panero Blanc e autori e temi legati ad essa; nel luglio 2017 si è svolto il congresso internazionale *Leopoldo María Panero: la palabra poética y sus límites*. Alla vita di Panero, J. Benito Fernández ha dedicato una biografia, riconoscendo nella figura del poeta una generazione di intellettuali attratti dall'abisso e una Spagna altrettanto autodistruttiva e malata, *El Contorno Del Abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* (Tusquets, 1999).

Ecco come si presenta il poeta, in un autoritratto impietoso, tutto al negativo, in cui ricostruisce la sua genealogia unicamente attraverso i rami malati e spezzati: il padre Leopoldo, ricordato soltanto come «borracho» («ubriaco»), e il fratello Michi, morto suicida nel 2004. I ricordi sono così dolorosi da assomigliare ad uccelli nascosti tra i cespugli che lo perseguitano ogni mattina, perché siano cancellati, sciolti nel nulla, trasformati.

Aquí estoy yo, Leopoldo María Panero
 hijo de padre borracho
 y hermano de un suicida
 perseguido por los pájaros y los recuerdos
 que me acechan cada mañana
 escondidos entre los matorrales
 gritando por que termine la memoria
 y el recuerdo se vuelva azul, y gima
 rezándole a la nada porque muera.²⁸⁴

Oltre al materiale biografico, Panero attinge sistematicamente alla grande letteratura mondiale, che riscrive deformandola, amputandola, cancellando la figura del soggetto e l'io poetico, secondo un procedimento di radice espressionista e simbolica che Antonio Bux ha paragonato

²⁸³ Vedi A. Ghignoli, *La evolución del discurso poético de Leopoldo Panero a través del 'Desencanto' de Jaime Chávarri*, in C. Becerra, S. Pérez Pico, A. Fuentes Ríos (a cura di), *Lecturas: Imágenes. Cine y memoria*, pp. 23-28.

²⁸⁴ «Qui sono io, Leopoldo María Panero / figlio di padre ubriaccone / e fratello di un suicida / perseguitato da uccelli e da ricordi / che ogni mattina mi circondano / appostati tra i cespugli / gridando perché finisca la memoria / e il ricordo si faccia azzurro, e gema / pregando il nulla finché muoia». Da *Esquizofrénicas o la balada de la lámpara azul* (*Schizofreniche o la ballata della lampada azzurra*), Hiperión, Madrid 2004. Trad. di Antonio Bux.

all'arte di Bacon.²⁸⁵ Così, in questa poesia, *Brillo en la mano*, tratta da *Contra España y otros poemas no de amor* (1990), dove Panero identifica follia e assenza e, come procedendo attraverso parole che conducono al bianco, elimina ogni legame tra sè e la pagina, per raggiungere la purezza del non esserci.

Locura es estar ausente
humo es todo lo que queda
de mí en la página que no hay
cae al suelo mi figura
y libre de mí se mueve
el papel de pura ausencia.²⁸⁶

Potrebbe essere interessante confrontare l'ossessione autodistruttiva di Panero, che porta a negare l'io ma anche a una sorta di esaltazione della propria esperienza autobiografica, con altre posture che tendono ad oltrepassare l'individualità, ma in una direzione completamente diversa, come ad esempio quella di Marina Cvetaeva che ne *Il poeta e il tempo scrive*: «lasciarsi annientare completamente fino a un certo ultimo atomo, quello dalla cui salvezza (resistenza) fiorirà il mondo».²⁸⁷ L'atteggiamento maudit di Panero fa sì che dietro a ogni tendenza di annullamento sia presente comunque e sempre l'io, mentre la volontà di annientamento di Cvetaeva ha radici completamente diverse, in una poetica che riconosce l'atto creativo come qualcosa di anonimo, che coincide con la forza creatrice e generatrice della natura stessa. Scrive infatti

L'arte è la natura stessa. [...] l'arte è solo una ramificazione della natura (un aspetto della sua creazione) [...] un'opera d'arte è anche opera di natura: altrettanto nata e non creata. E tutto il lavoro per la sua realizzazione? Ma anche la terra lavora [...] Qual è dunque la differenza tra l'opera d'arte e l'opera di natura – tra un poema e un albero? Nessuna.²⁸⁸

L'annientamento del soggetto a cui tende Cvetaeva è teso verso una ricongiunzione con l'elemento spirituale che presiede alla vita dell'universo. «La poesia è Dio nei sogni sacri della terra».²⁸⁹ È la stessa concezione dell'arte di Florenskij:

²⁸⁵ Antonio Bux, *Leopoldo María Panero. Un folletto contro il potere*, «Poesia», XXVII, maggio 2014, n. 293, p. 47.

²⁸⁶ Leopoldo María Panero, da *Contra España y otros poemas no de amor* (*Contro la Spagna e altre poesie non d'amore*), Ediciones Libertarias, Madrid 1991; El Ángel Caído, Las Palmas de Gran Canaria 2008. Trad. di Antonio Bux. *Splendore nella mano*. «Follia è essere assente/ è tutto fumo ciò che resta / di me nella pagina che non esiste / cade al suolo la mia figura / e libero da me si muove / il foglio della pura assenza».

²⁸⁷ Marina Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, cit., p. 77.

²⁸⁸ Ivi, pp. 73-74.

²⁸⁹ Ivi, p. 75.

La realtà è data soltanto nella vita, nel contatto vivo con l'essere. La vita è un continuo capovolgere l'autoidentità astratta, un continuo morire del singolo per crescere in comunità. [...] il creare viene ispirato proprio dalla possibilità di poter dire, di quanto è stato creato: "non è mio"; esiste oggettivamente. [...] trovare ciò che è eterno all'essere.²⁹⁰

Nella poetica di Panero è assento questo aspetto del sacrificio di sé per riconoscersi all'interno della comunità umana, tensione che appartiene, nella poesia italiana del Novecento, a un maestro appartato come Clemente Rebora.

È di me parte un uomo da lavoro,
rude le membra e in giubba affumicata,
che tutto nel sonoro
battito volge della sua giornata;
è di me parte l'uom che pavoneggia
la vanità della superbia dotta,
e coi bravi gareggia
e pugna dentro alla civile lotta;
è di me parte l'uom che nell'azzardo
del presente s'incita e la gazzetta
ha per vangel, beffardo
a ciò che non appaga la sua fretta;
è di me parte l'uom che s'apparecchia
il gioir dei conforti
mondani, e non si specchia
che dove è la violenza dei più forti;
e altro ancora: e intendo
il divenir tremendo che non cura
l'opporsi, e si fa storia e natura;
ma dove nel libero indugio
arcanamente s'agita il mio volo,
odio l'usura del tempo
paurosamente solo.²⁹¹

²⁹⁰ Pavel Florenskij, *Il valore magico della parola*, cit., p. 95.

²⁹¹ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, [1913], a cura di M. Giancotti, M. Munaretto, G. Mussini, Interlinea, Novara 2008, p. XXVII.

L'esercizio di umiltà che opera Rebora e che lo porta a riconoscere in sé anche la parte dell'umanità più lontana da lui, è il prodotto di un abbassamento del soggetto che si fa apertura e accoglienza dell'altro. In Panero l'abbassamento è in direzione di una degradazione che esalta comunque, alla fine, l'individualità del soggetto e non porta ad alcuna apertura in direzione del *noi*. La dimensione a cui tende Panero non ha nulla di spirituale, per quanto tornino frequenti nei suoi versi richiami all'iconografia e alla letteratura cristiana, lo sfondo con cui si confronta è quello del nulla, che conserva la sua dose di mistero, ma senza alcuna connotazione di fede o di metafisica certezza.

Ars magna

para Clemen, con un escalofrío

Qué es la magia, preguntas
en una habitación a oscuras.
Qué es la nada, preguntas,
saliendo de la habitación.
Y qué es un hombre saliendo de la nada
y volviendo solo a la habitación.²⁹²

L'immaginario cristiano è utilizzato per lo più per essere degradato, avvicinandolo alle zone più basse della materia, con l'intento forse, più che di desacralizzare, di aprire al sacro anche quelle zone. Così nella poesia *Tánger*, dove l'immagine della propria morte è avvolta da escrementi e insieme dalla luce degli angeli e di altre immagini bibliche, e dove è evidente l'esaltazione che opera il poeta, attraverso la degradazione, della propria esistenza, che sembra acquisire "verità", quanto più è umiliata e degenerata, quanto più riconosce se stessa in questo destino scelto di annullamento, raffigurandosi infine, quasi con l'orgoglio e la consapevolezza di un prediletto, «con un segno di merda sulla fronte».

(Café Bar Tingis, Zocco Chicco)

Morir en un wáter de Tánger

²⁹² Leopoldo María Panero, da *Contra España y otros poemas no de amor*, cit. Trad. di Antonio Bux. *Ars magna. A Clemen, con un brivido*. «Cos'è la magia, domandi / in una stanza buia. / Cos'è il nulla, domandi / uscendo dalla stanza. / E cos'è un uomo uscendo dal nulla / e tornando solo alla stanza».

con mi cuerpo besando el suelo
 fin del poema y verdad de mi existencia
 donde las águilas entran a través de las ventanas del sol
 y los ángeles hacen llamear sus espadas en la puerta del retrete
 donde la mierda habló de Dios
 deshaciéndose
 poco a poco entre las manos
 en el acto de la lectura
 y una paloma
 sobre cuerpos nudos de árabes
 caminando, bárbaros, sobre la lluvia
 y sobre la tumba del poema implantando sus espadas
 y la muerte.

Y un niño harapiento lamió mis manos
 y mi cuello, y me dijo “Muere,
 es hermosa ciudad para morir”
 verás cómo los pájaros se arrastran y escupen agua por las narices
 cuando mueras
 y cómo Filis me abraza y la ciudad se rinde
 ante el asedio de los condenados
 prefiero vivir al asedio de nadie
 con una marca de mierda en la frente.²⁹³

Secondo Sebastiano Gatto la poesia di Panero si serve di un «immaginario che dimentichi continuamente se stesso, che torni ostinatamente a una sorta di grado zero»; se, per Panero, ogni cosa può divenire oggetto di poesia, è però vero che a chiamarlo è «il lato malato della materia. [...] Gli odori e i sapori sono sempre ripugnanti, la consistenza delle cose è marcescente. Niente si salva dal processo di macerazione, niente è abbastanza asettico o ha abbastanza anticorpi da

²⁹³ Leopoldo María Panero, da *Contra España y otros poemas no de amor*, cit. Trad. di Antonio Bux. *Tangeri. (Bar Caffè Tingis, Zocco Chico)*. «Morire in un water di Tangeri / col mio corpo baciando il suolo / fine del poema e verità della mia esistenza / dove le aquile entrano attraverso le finestre del sole / e gli angeli fanno fiammeggiare le loro spade sulla porta della toilette / dove la merda parlò di Dio / liquefacendosi / poco a poco tra le mani / nell'atto di una lettura / e una colomba / sui corpi nudi di arabi / camminando, barbari, sulla pioggia / e sulla tomba del poema conficcando le loro spade / e la morte. // E un povero bambino sfiorò le mie mani / e il mio collo, e mi disse: “Muori, / è una splendida città dove morire” / vedrai come gli uccelli si trascinano e sputano acqua dalle narici / quando muori / e come Filide mi abbraccia e la città si arrende / dinanzi l'assedio dei condannati / preferisco vivere l'assedio di nessuno / con un segno di merda sulla fronte».

potersi salvare». Gatto riconosce nell'opera di Panero «la poesia che Artaud chiama “anarchica”, [una] poesia che parte dal disordine *per avvicinare il caos*».²⁹⁴

All'esperienza di internamento psichiatrico che ha caratterizzato più volte l'esistenza di Panero, è dedicato il libro *Poemas del manicomio de Mondragón* (Hiperión, 1987), scritto dall'omonimo manicomio basco e da quello di Las Palmas. Nel testo che leggiamo, l'autore usa inizialmente la terza persona per denominare «el loco» («il pazzo»), che è anche «esperpento» («mostro») agli occhi di un passante, per poi assumere la prima persona nel momento in cui dichiara a questo «hombre normal» («uomo normale»), le ragioni che lo hanno portato ad essere recluso in questo luogo simile a un cimitero. Il soggetto rivendica di non avere nessuna colpa, di non avere compiuto nessun delitto nei confronti dell'amore a cui dobbiamo la vita. «Matar al pelícano» («Uccidere il pellicano») significa infatti tradire l'amore di Cristo, il suo sacrificio per l'uomo, e con lui quello dell'amore che ci ha generato, di ogni amore capace di sacrificio e di abnegazione per l'altro. Ripetendo per due volte la parola «nada» («niente»), l'autore ribadisce l'estraneità del proprio destino a qualsiasi «voluntad sagrada» («volontà sacra»), e aderisce alla propria distruzione.

El loco mirando desde la puerta del jardín

Hombre normal que por un momento
cruzas tu vida con la del esperpento
has de saber que no fue por matar al pelícano
sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros
y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada
de demonio o de dios debo mi ruina.²⁹⁵

L'esistenza sregolata e coscientemente volta alla distruzione che Panero ha condotto, fa della sua poesia una costellazione di ferite e di dolore, di angoscia e di desideri di annullamento. Torna spesso per questo l'immagine e il pensiero della morte, come in questo testo, *Réquiem por un poeta*, ispirato a un'incisione di Blake, *Death's door*, che rappresenta un anziano ingobbito, con lunga barba e bastone, mentre varca una porta socchiusa.²⁹⁶ Guardando il disegno il poeta si interroga su che cosa sia l'anima, e si prefigura la vecchiaia e il giorno della propria morte. Uno scatto nella

²⁹⁴ Sebastiano Gatto, *Versi in forma di storia*, «UR – semestrale di poesia arte pensiero», numero zero, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2009. Leggibile anche in «Carte sensibili», 4 dicembre 2010, consultato il 29 maggio 2020, <<https://cartesensibili.wordpress.com/2010/12/04/leopoldo-maria-panero-3/>>.

²⁹⁵ «Il pazzo che guarda dalla finestra del giardino // Uomo normale che per un momento / incroci la tua vita con la vita del mostro / devi sapere che non fu per uccidere il pellicano / che fu per niente per cui io giaccio qui tra i sepolcri / e che a niente se non al caso e a nessuna volontà sacra / di demonio o di dio io devo il mio disastro». Trad. di Antonio Bux.

²⁹⁶ William Blake, *Death's door*, 1813, London, 396 mm x 174 mm, Royal Academy of Arts.

poesia avviene proprio in questo momento, attraverso una metamorfosi animale. Il poeta si immagina infatti come un alce che cavalca per le strade, una presenza proveniente da un mondo prossimo e altro, pronta a fuggire via al primo segnale dell'aria. Non avrà più il suo corpo, il ricordo della vita, il suo nome. Un secondo ultimo scatto avviene nei versi finali, in cui il poeta ipotizza la propria rinascita.

(Deaths's door. Sugerido por un dibujo de Blake)

Qué es mi alma, preguntas
a una imagen atado.
Es un dios en la sombra
rezándole a la sombra.
Es quizás un esclavo
lamiendo con su lengua las sobras de la vida.
La soga que en el cuello
llevábamos atada fácil es desatarla,
por cuanto es ilusión sólo, lo mismo que la vida,
que el dolor y la muerte y el sueño del dinero.
La vejez dicen sólo responde a tu pregunta.
Una piel arrugada y un hombre al que avergüenza
mirarse al sediento espejo.
Un día moriré. Un día estaré solo,
un alce cabalgando en la calle, y en el aire
será para mis ojos la señal de la huida.
Ya no serán manos mis manos,
ni un solo buen recuerdo
a la vida me ligará ya entonces.
Veré pasar un niño por la acera de espanto
y le preguntaré mi nombre si mañana renazco.²⁹⁷

Panero attinge costantemente alla forza creativa che si sprigiona dall'autodistruzione e dall'annullamento di sé, "prostituendo" ogni valore ed esperienza sull'altare dell'arte. Così in

²⁹⁷ «Cos'è la mia anima, domandi / legato a un'immagine. / È un dio nell'ombra / che prega l'ombra. / Forse uno schiavo / che legge con la sua lingua gli avanzi della vita. / La corda che nel collo / portavamo tesa è facile slegarla, / nonostante sia illusione, come la vita, / e il dolore e la morte e il sogno del denaro. / Dicono la vecchiaia risponda solo alla tua domanda. / Una pelle rugosa e un uomo che si vergogna / guardandosi allo specchio assetato. / Un giorno morirò. Un giorno sarò solo, / un alce che cavalca per strada, e l'aria / sarà per i miei occhi il segnale di fuga. / Non saranno più mani le mie mani, / e nemmeno un bel ricordo / mi leggerà più alla vita. / Vedrò passare un bambino sul marciapiede della paura / e se domani rinasco gli domanderò il mio nome». Leopoldo María Panero, da *Contra España y otros poemas no de amor*, cit., trad. di Antonio Bux.

questo testo tratto da *Last River Together* (1980) dove “coltiva la propria agonia”, riconoscendola come il proprio “regno” e dove, in quell’indissolubile legame tra vita e poesia che caratterizza la sua opera, arriva a sacrificare la propria morte e il proprio cadavere, per farne un’«ultima poesia».

Dedicatoria

Más allá de donde
aún se esconde la vida, queda
un reino, queda cultivar
como un rey su agonía,
hacer florecer como un reino
la sucia flor de la agonía:
yo que todo lo prostituí, aún puedo
prostituir mi muerte y hacer
de mi cadáver el último poema.²⁹⁸

3.9.2 Jorge Riechmann, la rinascita nella malattia: *Tanto abril en octubre*

Tra i poeti citati da Jaime Cedillo di cui è possibile leggere l’opera in italiano c’è anche Chantal Maillard, di cui è stato tradotto un solo libro, a cura di Gabriele Blundo Canto, *Ammazzare Platone*, Elliot, Roma 2004, su cui ci soffermeremo in seguito, e Jorge Riechmann, di cui Stefano Bernardinelli ha curato e tradotto un’antologia di testi che copre circa un ventennio della produzione dell’autore, *Amo il tuo corpo imperfetto. Poesie scelte 1986-2011* (Medusa, Milano 2013). Tra le quindici raccolte antologizzate, dagli anni Ottanta con *La esperanza violenta*, fino a *Poemas lisiados* del 2011, ci sono anche alcune sequenze da *Tanto abril en octubre*, libro del ’94 dedicato alla grave malattia della compagna che si apre con un’epigrafe di Alejandra Pizarnik: «quando alla

²⁹⁸ Leopoldo María Panero, *Last River Together* (Ayuso, 1980; Huerga y Fierro, Madrid 2014). Trad. di Antonio Bux. *Dedica*. «Più in là di dove / ancora si nasconde la vita, rimane / un regno, rimane coltivare / come un re la propria agonia, / far fiorire come un regno / lo sporco fiore dell’agonia: / io che tutto l’ho prostituito, ancora posso / prostituire la mia morte e fare / del mio cadavere l’ultima poesia».

casa del linguaggio vola via il tetto e le parole non guariscono, io parlo». In questa esperienza che lo porta in ospedale ad accudire la compagna, Riechmann affronta infatti la materia indicibile del dolore, la sua trasformazione della psiche e del corpo dell'amata, seguendone i sintomi e i segni, senza mai allontanarsi dall'amore e dalla cura per lei, riuscendo attraverso la poesia a lasciare una testimonianza di giorni di pieno autunno, che si volgono verso la morte e insieme contengono tanto rifiorire della vita: tanto aprile in ottobre. La silloge che Bernardinelli traduce è un poemetto in dodici frammenti, contrassegnati da numeri arabi. Una forma vicina a un diario in versi che, pur non riportando le date, rende però bene l'idea di una successione, di un trascorrere del tempo. Al tanto aprile, al tanto rinascere, corrisponde il tanto dolore che la compagna porta scritto nel suo corpo. I versi di Riechmann sono come la traduzione di ciò che è inciso nel corpo dell'amata, una sorta di testo a fronte che, alla lingua della malattia, affianca quella della poesia. Fin dal titolo Riechmann affronta la sofferenza attraverso il suo contrario, è aperto al continuo capovolgimento delle stagioni e delle forze della vita. Così paragona il dolore alla bellezza, come due doni gratuiti dell'esistenza:

1

[...]

La rosa es sin porqué

—ya lo sabías.

El dolor nunca tiene para qué.²⁹⁹

Nel secondo frammento, il poeta traccia subito le coordinate spazio temporali di questa esperienza: l'ospedale e l'«altro tempo» che porta in sé, un tempo dove «lo que desaparece es la impaciencia» [«ciò che svanisce è l'impazienza»]. Infatti nella malattia non siamo più soggetti ai nostri desideri e volontà, ma portati da qualcosa di più grande, come dentro a un «vagón de ferrocarril» [vagone ferroviario], in viaggio, in attesa di arrivare a destinazione, di tornare alla quotidianità. L'azzurro, colore associato al cielo e a ciò che è libero dal peso della materia e appartenente a una dimensione di salvezza, è anche il colore dell'urina della compagna del poeta, dopo avere assunto il mitoxantrone, medicinale usato per la cura della leucemia. Contemporaneamente, un giovane ricoverato muore. L'immagine dell'urina azzurra su cui il poeta torna per due volte, sembra accompagnare questa morte, portarla in sé. Il frammento che

²⁹⁹ Jorge Riechmann, *Amo il tuo corpo perfetto. Poesie scelte 1986-2011*, trad. e cura di S. Bernardinelli, medusa Milano 2013, p. 45. «La rosa è senza perché / — lo sapevi. / Il dolore non ha mai uno scopo». In lingua spagnola è uscita nel 2011 un volume che raccoglie i primi vent'anni di poesia di Riechmann, *Futurologia 1979-2000*, Calambur.

segue infatti, nella sua essenzialità, sembra essere passato attraverso il pensiero della fine, depurandosi di ogni scoria, fino a raggiungere ciò che di indistruttibile resta:

4

Estas enfermedades se llevan muchas cosas.

Lo que queda

me atrevo a llamarlo esencial.

Por ejemplo: estás viva. Te amo.³⁰⁰

La morte infatti, come scrive Ostaseski, insegna a cancellare tutto il superfluo dell'esistenza e a porci «le domande più importanti e intime. Sono amato? Ho amato veramente?». ³⁰¹

Dentro al viaggio della malattia, nelle sue tappe scandite dall'arrivo della febbre o dal conteggio delle piastrine, il contatto con il corpo della compagna malata riporta il poeta al ricordo dei tanti momenti di eros vissuto insieme. Fino a che, in una sorta di litania in cui il poeta ripete all'amata «eres sagrada» [«sei sacra»], come in risposta all'acutizzarsi della malattia e al suo farsi sempre più spazio nel corpo della donna, arriva il giorno della restituzione. Nell'ultimo frammento, lo spazio cambia: siamo in una scena di ritrovata quotidianità domestica. Con un senso di liberazione e sollievo il poeta ripete «Ya pasó, ya pasó» [è passata, è passata], ma resta, come segno di inquietudine e di allarme «esa gota de sangre sobre los cubiertos de plástico» [quella goccia di sangue sulle stoviglie di plastica].

Il titolo dell'antologia curata da Bernardinelli riprende il titolo di una poesia tratta da *Poesía desabrigada* (2001-06), in cui il poeta loda l'imperfezione del corpo della propria amata, che lo rende reale, libero dai trucchi, esente dal «precio de una traición, de un tajo / que lo cercena de la verdad de la vida» [prezzo di un tradimento, di un taglio / che lo separa dalla verità della vita]. ³⁰²

Una realtà che la forza trasfigurante dell'eros eleva fino alla incredulità; così si intitola una poesia in cui Riechmann affronta questa “impossibilità del reale” che gli è di fronte, il corpo vicino della donna amata che sembra infrangere il principio di realtà, aprendola nel suo mistero, là dove vengono meno le capacità di comprendere e di argomentare: «Desnuda no eres posible. Junto a mí, no es posible. / Eres lo más real y no es posible». [Nuda non sei possibile. Vicino a me, non è possibile. / Sei così reale e non è possibile]. ³⁰³ L'impegno politico di Riechmann, attraverso la

³⁰⁰ «Queste malattie si portano via molte cose. / Ciò che rimane / provo a chiamarlo essenziale. / Per esempio: sei viva. Ti amo».

³⁰¹ Frank Ostaseski, *Saper accompagnare*, cit., p. 6.

³⁰² George Riechmann, *Amo il tuo corpo perfetto*, cit., p. 95.

³⁰³ Ivi, p. 15.

sua attività di studioso e di saggista, in cui confluiscono i suoi studi matematici, di filosofia morale, di sociologia ed ecologia, si radica proprio nell'eros, come sì alla vita, tensione primaria, autentica, che si fa legame, condivisione, polis. Uno «*stare insieme durevolmente* [...] che attiene più all'«arte di amare» che alle politiche di partito»³⁰⁴. Ed è proprio questo legame, questa capacità di tenersi uniti, di stare insieme, che la nostra società ha perso, come qualcosa di poco valore; come scrive il poeta in uno dei *Jaikus de la salamanquesa* (*Haiku della salamandra*):

Clip en el suelo.

Por qué la gente pierde

lo que reúne...³⁰⁵

Per Riechmann l'arte, la poesia, conservano una possibilità di lotta e di resistenza, condensano una forza capace di trasformare il reale, di creare il reale, proprio come quella che, nella grotta di Chauvet, primo santuario dell'umanità, fece affiorare sulla roccia forme umane e animali, figure di un'unità originaria che attraverso quel gesto rituale e artistico veniva invocata. In una prosa intitolata *El hechicero de la cueva de Chauvet* (*Lo stregone della grotta di Chauvet*), ispirata a uno dei più intensi scritti di John Berger raccolto in *Sacche di resistenza*,³⁰⁶ Riechmann scrive: «La conexión con todo lo viviente y la fuerza de Eros son los recursos más valiosos, el hilo más seguro hacia el exterior del laberinto opaco por donde hoy erramos extraviados».³⁰⁷ Più di ogni altra forma di azione e di lotta, la fede politica di Riechmann si condensa nel gesto artistico e nella sua possibilità di «attraversare la roccia» e portare all'esistenza il mondo.

³⁰⁴ George Riechmann, *Comprometerse y no aceptar compromisos*, in *Resistencia de materiales (ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo)*, Montesinos, Barcelona 2006.

³⁰⁵ «Fermaglio a terra. / Perché la gente perde / ciò che riunisce», J. Riechmann, *Con los ojos abiertos – Ecoepoemas 1985-2006*, edición de Óscar Carpintero y del autor, Epilogo de Niall Binns, Ediciones Baile del Sol, Tenerife 2007.

³⁰⁶ John Berger, *La grotta di Chauvet*, in Id., *Sacche di resistenza*, cit., pp. 32-39.

³⁰⁷ «La connessione con tutto ciò che vive e la forza di Eros sono le risorse più preziose, il filo più sicuro verso l'uscita dal labirinto opaco nel quale oggi erriamo smarriti», George Riechmann, *Amo il tuo corpo perfetto*, cit., pp. 103-105.

3.9.3 Marta Agudo: *Historial*, un libro di poesia come cartella clinica. Un percorso attraverso le traduzioni in spagnolo

Historial, terza raccolta poetica di Marta Agudo (Madrid, 1971), uscita nel 2017 per le edizioni Calambur, è stata accolta positivamente dalla critica e selezionata tra i cinque migliori libri di poesia dell'anno in lingua spagnola (primo libro di autrice spagnola) dal settimanale «El Cultural». Scritto in versi e in prosa poetica, è interamente dedicato all'esperienza vissuta dall'autrice come malata di cancro al cervello. Il libro si apre nel giorno esatto della diagnosi, e prosegue rivolgendosi direttamente alla malattia, con domande che penetrano come aculei e, riflessioni sulla condizione e lo stato dell'essere malati, che si innestano su un immaginario che attinge al corpo, alle medicazioni e all'ambiente ospedaliero, per debordare verso l'onirico e il surreale, mantenendo lo stile sorvegliato e nutrito di letture del Novecento spagnolo caratteristico dell'autrice (che si è dedicata allo studio della poesia di *José Ángel Valente* e ha curato un'antologia di poesia in prosa di autori spagnoli contemporanei).³⁰⁸ Scrivere di un'esperienza dolorosa vissuta sulla propria pelle, può comportare alcuni rischi come la deriva confessionale e una non sufficiente presa di distanza dalla materia che può sfociare in un eccesso di diarismo, di inconsapevole autobiografismo; inoltre, di fronte a un contenuto emotivo bruciante, se non si mettono in campo le migliori risorse creative della lingua, il rischio è quello di sfociare nel melodrammatico e nel debordare incontrollato delle emozioni. La scrittura di Marta Agudo si mantiene sempre lontana da questi rischi. Le strategie messe in campo possono riassumersi nel quasi costante rifiuto della prima persona per il “tu monologico”, e in una certa tendenza all'astrazione che appartiene allo stile di Agudo, fin dalla sua prima raccolta, *Fragmento* (Editorial Celya, Salamanca 2004), formata da sessanta brevi testi collegati a catena attraverso la parola dell'ultimo verso e la prima che apre il testo seguente. Recensendo il libro per la rivista «Turia», il poeta e compagno dell'autrice Jordi Doce, riconosce in questo testo un'estetica minimalista che la avvicinano ad altri poeti contemporanei spagnoli come Ada Salas o Marcos Canteli, un dettato difficile e introverso che fanno pensare a una rivisitazione del barocco, accanto ad alcune immagini di taglio espressionista che danno voce all'angoscia esistenziale che attraversa tutto il libro. Concludendo afferma infine che l'autrice è riuscita a forgiare una lingua capace di produrre

³⁰⁸ Marta Agudo y Jordi Doce (eds.), *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, Abada Editores, Madrid 2010; M. Agudo y Carlos Jiménez Arribas (eds.), *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*, DVD Ediciones, Barcelona 2005.

senso con l'assenza di senso.³⁰⁹ Il secondo libro di Agudo si intitola *28010*, cifre del codice postale di un distretto di Madrid che comprende i quartieri di Trafalgar e Almagro. Pubblicato per Calambur nel 2011, ha una struttura rigorosamente geometrica, formata da quattro sezioni (*Fonetica, Sintassi, Geografia, Sequenza*), ognuna composta da undici prose poetiche senza titolo, contrassegnate da numeri arabi. Il libro si apre in una condizione di bianco e di assenza, da cui si delinea la necessità di «urdir nuevas coordenadas» [ordire nuove coordinate]. Il suono di un campanello interrompe questo pensiero e apre alla prima sequenza in cui, con un tono allucinato e distaccato, l'autrice pronuncia il proprio nome:

Me llamo Marta. Me llaman Marta. Fui bautizada en escenarios sin dueño hasta que mis ojos fueron, poco a poco, dilatándose en ficciones.³¹⁰

Rispetto al calibrato meccanismo instaurato nel suo secondo libro, *Historial* segna una maggiore apertura della forma e un allentamento della tensione e del controllo linguistico. A nostro avviso *Historial* ha ricevuto più attenzione dalla critica ed è stato riconosciuto come il libro migliore di Agudo, forse proprio in virtù della tematica che lo caratterizza in maniera così fortemente marcata.

Come i precedenti libri di Marta Agudo, anche *Historial* è composto da una struttura consapevole e equilibrata, anche se affiora evidente solo nell'indice: dieci sezioni composte di poesie in versi e in prosa che terminano ognuna con un brevissimo testo di una o due righe che inizia con l'avverbio o congiunzione temporale «Mientras» [Mentre]; l'ultima si riduce al solo avverbio-congiunzione temporale seguito dai puntini sospensivi e apre quella che, riconosciuta come *Coda*, è una sequenza finale a se stante del libro e, a nostro avviso, la parte più intensa e originale della raccolta,³¹¹ *Cuatro tiempos* [Quattro tempi]: un poemetto in prosa scandito in quattro parti, scritto in dialogo con la serie fotografica *Altas soledades* del fotografo basco Cano Erhardt. In questo attraversamento di *Historial* ci soffermeremo sull'analisi di alcuni testi che ho tradotto in italiano, e sull'ultima sequenza di paesaggi psichici.

³⁰⁹ Jordi Doce, «El salmo por rencor», Revista *Turia*, 70 (junio-octubre 2004), pp. 376-378, poi in J. Doce, *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*, Libros de la resistencia, Madrid, 2013, pp. 216-219.

³¹⁰ «Mi chiamo Marta. Mi chiamano Marta. Sono stata battezzata in scenari senza padrone fino a che i miei occhi, a poco a poco, si dilatarono in finzioni». (traduzione mia).

³¹¹ Di parere opposto il poeta Álvaro Valverde che, recendo il libro nel suo blog, afferma: «para mí la obra finalice en el significativo “Mientras...” de la página 73», 25 abril 2017, <<http://mayora.blogspot.com/2017/04/historial.html>>.

El día quince de mayo a las doce y media salió de la consulta con las palabras «enfermedad sin tregua». El día quince de mayo a la una menos veinte tomó un café a solas porque todo lo verdadero resulta intransferible, y el dolor, que sólo sabe de presente, se acomodó de acuerdo a su designio.³¹²

Il giorno quindici di maggio alle dodici e mezza uscì dalla visita con le parole “malattia senza tregua”. Il giorno quindici di maggio all’una meno venti prese un caffè da sola perché tutta la verità risulta intrasferibile, e il dolore, che solo conosce il presente, si accomodò d’accordo al suo disegno.

Il libro si apre come un diario o una cartella clinica che registra la data esatta dell’inizio di una malattia che si presenta da subito senza sosta, «sin tregua». L’inizio del libro coincide con queste due parole «enfermedad sin tregua» [malattia senza tregua], riportate tra virgolette come fossero parte di un referto, e insieme come il responso di un destino. La consapevolezza della malattia porta da subito con sé la necessità di una solitudine, come ascolto e ricongiungimento con il proprio corpo e con la parte più profonda di sé, che dovrà vivere e accettare questa nuova condizione che ha a che fare con una verità «intrasferibile», che nessun altro soggetto può condividere con lei in un senso pieno, facendone la stessa esperienza nel proprio corpo, ma soltanto immaginare o ascoltare, nel migliore dei casi accogliere in una disposizione empatica. «L’esperienza non si può comunicare e, come accade sempre con queste cose mute, la sua sofferenza serve solo a risvegliare nella mente degli amici il ricordo delle *loro* influenze, dei *loro* malanni [...] compassione non possiamo riceverne» scrive Virginia Woolf, a proposito della solitudine del malato, acuita anche dall’insufficienza del linguaggio: «Egli sarà costretto a coniare qualche parola e, tenendo il suo dolore in una mano e un grumo di puro suono nell’altra (come forse fecero gli abitanti di Babele all’inizio), pressarli insieme in modo tale che alla fine ne salti fuori una parola del tutto nuova».³¹³

In questa prima sequenza di *Historial*, un soggetto visto dalla distanza di una terza persona singolare, compie il primo gesto di quella che sembra essere, a tutti gli effetti, l’inizio di una nuova storia, di una nuova vita. Nel vuoto di questa solitudine tersa, concentrata su se stessa, il primo personaggio che compare è «el dolor» [il dolore] che, quasi umanizzato, si accomoda accanto a lei, come un compagno che non la abbandonerà e che presiederà allo svolgersi di fatti e vicende.

³¹² Marta Agudo, *Historial*, Calambur, Barcellona 2017, p. 11.

³¹³ Virginia Woolf, *On Being Ill* (1930), trad. di N. Gardini, *Sulla malattia*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 10 e 12.

Y me nombras, enfermedad, pero no alcanzo a ver tu itinerario. Puerta sin cerradura, habrá que arrinconar al animal que pudo vivir un azul más verdadero. Excusas luminosas, ha llegado el momento de enfrentarse a las iglesias. La laxitud de los rosarios no basta para ahorcar la incertidumbre de un hígado que sangra y soberbio ignora la paradoja del inocente: si vivir ya implica morir, para qué estos sorbos de nada precedida.³¹⁴

E mi nomini, malattia, però non riesco a vedere il tuo percorso. Porta senza serratura, dovrai accantonare l'animale che poté vivere un azzurro più veritiero. Scuse luminose, è arrivato il momento di affrontare le chiese. La stanchezza dei rosari non basta a impiccare l'incertezza di un fegato che sanguina e superbo ignora il paradosso dell'innocente: se vivere ormai implica morire, per cosa questi sorsi di nulla preceduto.

In questo secondo testo, il soggetto passa alla prima persona singolare, forse proprio perché la malattia, da parola quasi astratta e oggettiva di un referto, assume come il dolore nel testo precedente, la concretezza di un personaggio, e «nombras» [nomina], si rivolge direttamente al protagonista, che è quindi costretto a rispondere direttamente. In questo atto di nominare, di riconoscere il proprio interlocutore, la malattia è come se in qualche modo battezzasse il soggetto, dando inizio alla sua nuova vita. Come scrive infatti Susan Sontag in *Malattia come metafora*, in un passaggio citato da Agudo a epigrafe di *Historial*:

La malattia è il lato notturno della vita, una cittadinanza più onerosa. Tutti quelli che nascono hanno una doppia cittadinanza, nel regno dello star bene e in quello dello star male. Preferiremmo tutti servirci solo del passaporto buono, ma prima o poi ognuno viene costretto, almeno per un certo periodo, a riconoscersi cittadino dell'altro paese.³¹⁵

Entrato in questa altra vita, in questa altra cittadinanza, il soggetto sa di essere ora nelle mani di forze più grandi, il dolore e la malattia, che governano le vicende, segnano il suo percorso. La situazione si presenta con l'immagine di un passaggio (una porta), che però sembra impossibile varcare (è infatti «sin cerradura»; «senza serratura»). L'«animal que pudo vivir un azul más verdadero» [L'animale che poté vivere un azzurro più veritiero] è forse il proprio istinto, la propria parte vitale, di cui ora il soggetto viene privato, perché rientra nel dominio della malattia. Jenaro Talens, introducendo una silloge di Marta Agudo, ha descritto la sua poetica come «una de las propuestas más radicalmente materialistas que conozco» [una delle proposte più

³¹⁴ Marta Agudo, *Historial*, cit., p. 12.

³¹⁵ Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (1977), trad. di E. Capriolo e C. Novella, *Malattia come metafora. Cancro e Aids*, Oscar Mondadori, Milano 2002.

radicalmente materialiste che conosco].³¹⁶ L'autrice non ha infatti una dimensione di fede a cui potersi aggrappare, vive anche questa esperienza difficile in una prospettiva lucidamente materialista. L'ingresso nel regno della malattia porta a sottostare a una serie di trasformazioni e di dinamiche non governabili, invisibili; sia lo spazio che il tempo dell'esistenza rispondono alle sue leggi. La percezione della finitezza, prima istintivamente allontanata, si fa presente, affiora nel linguaggio del corpo. Da questa nuova prospettiva, il senso della propria vita viene radicalmente messo in discussione, ci si domanda il significato, il fine, di ogni istante, «estos sorbos de nada precedida» [questi sorsi di nulla preceduto].

Democracia en su falla. El igual deja de serlo cuando
el segundo exacto de la enfermedad. Formas distintas
de ordenar las fechas: un día más – día menos ante
el muro preciso.

Percutir un relato.

Acaso hubiera sido preferible la píldora transparente del no nacer...³¹⁷

Democrazia nella sua faglia. L'uguale smette di esserlo
nel secondo esatto della malattia. Forme diverse
di ordinare le date: giorno più – giorno meno davanti
al muro preciso.

Percuotere un racconto.

Forse sarebbe stata preferibile la pillola trasparente del non nascere...

Questo terzo testo è scritto in versi lunghi che si confondono con la prosa, una forma che in tutto il libro si alterna alle poesie in prosa. Compare qui per la prima volta uno dei caratteri che contraddistinguono *Historial*, quello dell'uso di puntini sospensivi, in particolare all'inizio di un testo e nella sua conclusione. Pilar Martín Gila, recensendo il libro per la rivista «Nayagua», afferma: «Quizás los puntos suspensivos [...] tengan que ver con ese tiempo hacia adelante y

³¹⁶ Jenaro Talens, *Paisaje expresado en luz: la poesía de Marta Agudo o del minimalismo como radicalidad*, «Diario de poesía», año 19, n. 72, Mayo- agosto de 2006, p. 90.

³¹⁷ Marta Agudo, *Historial*, cit., p. 13.

hacia atrás, del que nada se puede decir».³¹⁸ I puntini sospensivi richiamano infatti la parola più frequente del libro, quella che scandisce le sue pause, il «mientras» [mentre], che rinvia anch'esso a uno stato di sospensione, di non conclusione o completezza. Ed è forse proprio questa condizione di incertezza, di apertura a possibili esiti e svolgimenti, la condizione che più caratterizza la «enfermedad sin tregua» [malattia senza tregua], che continua ad accadere, manifesta o sottotraccia, mentre la propria vita cerca di andare avanti, con le azioni e gesti di ogni giorno, e il resto del mondo scorre sui binari di sempre. I puntini sospensivi potrebbero rappresentare anche il tempo stesso della malattia, che non si sa mai quando è iniziata precisamente e quando finirà. Questa punteggiatura rinvia anche alla forma stessa del libro, che appare come una serie di frammenti che si richiamano l'un l'altro, creando una progressione aperta, la storia di una malattia, appunto, un "historial". «[È] importante ricordare che una guarigione è sempre possibile, anche se la malattia è incurabile», scrive Ostaseski. «La guarigione come risanamento, dove per "sano" si intende letteralmente "completo", "intero", non "frammentato o danneggiato". La guarigione, dunque, come riscoperta di una completezza originaria»³¹⁹. In questa direzione si potrebbe leggere la dinamica presente in *Historial* tra frammento e disegno d'insieme, tra discorso interrotto dai puntini sospensivi e discorso che continua. Come se il libro fosse, nella sua stessa struttura e composizione, il percorso verso una ricomposizione di sé, un risanamento. Il dolore infatti viene pianto, urlato, mimato, vissuto nel corpo; quando trova le parole è già stato trasformato, è già altro. È questo il potere curativo, di metamorfosi, che è nelle parole.

La malattia è una condizione che appartiene all'esistenza, ma non coglie tutti nello stesso tempo e nello stesso modo, per questo, nell'istante in cui inizia, scrive Agudo, usciamo da una apparente condizione di democrazia, di uguaglianza rispetto agli altri, ed entriamo in un regno dove siamo chiamati singolarmente, con la nostra individualità, a rispondere all'appello che la malattia ci ha indirizzato. Lo scorrere del tempo è come annullato e sospeso di fronte alla realtà del «muro preciso» che ci si trova di fronte, come certezza inamovibile. «Percutir un relato» [Percuotere un racconto]: è forse questa la modalità in cui avviene la narrazione della malattia che deve scontrarsi con l'indicibile, con un'esperienza non "trasferibile" ad altri, e che per questo necessita di un "fare forza" al linguaggio e alle sue forme. Nel percuotere è implicita anche una dose di rabbia, di aggressività generata forse proprio da questa condizione di "diversità" patita, di "democrazia" fallace. Il racconto della malattia genera dolore ma allo stesso tempo lo libera e lo

³¹⁸ «Può essere che i puntini sospensivi [...] abbiano a che fare con quel tempo prima e dopo del quale non si può dire nulla», Pilar Martín Gila, *Enfermedad sin tregua*, «Nayagua», pp. 151-154, cit. p. 153.

³¹⁹ Frank Ostaseski, *Saper accompagnare*, cit., p. 48.

trasforma. Proprio come un *pharmaco* che cura, ma attraverso una quantità di veleno, di sofferenza. Scrive Emily Dickinson:

546

To fill a Gap
Insert the Thing that caused it –
Block it up
With Other – and 't will yawn the more –
You cannot solder an Abyss
With Air.

Per chiudere una falla
devi inserirvi ciò che la produsse –
Se con qualcosa d'altro vuoi richiuderla
ti si spalancherà sempre più grande –
Non puoi colmare un abisso
con l'aria.³²⁰

Per curare una ferita, è necessario tornare alle cause che l'hanno prodotta. Il rischio può essere quello di duplicarla, di ingrandirla, ripetendo un'esperienza negativa, ma se ciò è compiuto con consapevolezza, può prodursi finalmente quella conoscenza necessaria a sanarci. La parola «gap» che Silvio Raffo traduce con «falla» (rottura, squarcio), può significare anche spazio vuoto, mancanza, lacuna, apertura, varco. La ferita è infatti una possibilità di uscita da una condizione dolorosa, di passaggio verso un altro stato dell'esistenza. In poesia il bianco della pagina potrebbe essere questo spazio che ospita l'indicibile del dolore, ed è insieme spazio di trasformazione, varco.

In *Historial* Agudo fa un grande uso del bianco, sia tra un testo e l'altro che all'interno dei testi, dilatando le frasi, lasciando che le immagini depositino il loro significato. Questo testo è infatti scandito dal bianco in tre parti, dando alle frasi la stessa determinatezza del «muro preciso» che è la malattia. In conclusione, sopraffatta dal dolore, Agudo chiede se fosse stata preferibile

³²⁰ E. Dickinson, *Le più belle poesie*, a cura di Silvio Raffo, Crocetti Editore, Milano 1993, e E. Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni, Meridiani Mondari, Milano 1997, p. 611.

l'inesistenza a questa sua attuale condizione: una domanda indiretta, che sfuma nei puntini sospensivi, come allungando la scia di un dolore senza risposta.

Adiestrada en el arte de la desaparición, froto mis pétalos de cáncer para saciar el hambre en la vendimia. Está asegurada la reyerta, también el responsable del triunfo. Palpo entonces el vacío creciente, las grietas que acampan en la piel. Abrevian su distancia, y donde antes crecían palmeras hoy se retrasan las grullas. No queda espacio para el ave ni su nido. Oigo el escozor del vuelo, un ala que se afila en su planicie.³²¹

23 de marzo de 2005, muerte de Lucrecia

Addestrata all'arte della sparizione, strofino i miei petali di cancro per saziare la fame nella vendemmia. È assicurata la rissa, e anche il responsabile del trionfo. Palpo allora il vuoto crescente, le crepe che accampano nella pelle. Accorciano la loro distanza, e dove prima crescevano palme oggi ritardano le gru. Non rimane spazio per l'uccello né per il suo nido. Sento il bruciore del volo, un'ala che si affila nella sua pianura.

23 marzo 2005, morte di Lucrezia

In questo testo che, proprio come un diario, riporta la data e l'occasione in cui è stato scritto, emerge la qualità allucinata ed espressionista della scrittura di Agudo. L'evento drammatico della morte, probabilmente di una compagna di stanza di ospedale, si traduce in un paesaggio corporeo e psichico, dove il mondo umano trapassa in quello naturale: come ad esempio nell'espressione «mis pétalos de cáncer» [i miei petali di cancro], dove la malattia viene associata a un fiore, forse velenoso, forse di una bellezza sconosciuta e terribile. «El arte de la desaparición» [L'arte della sparizione] a cui l'autrice si dice «adiestrada» [addestrata], richiama l'immagine del vuoto crescente che può essere “palpato”, in un continuo contrasto tra assenza e concretezza fisica e materica, che torna in tutto il testo, fino all'immagine finale di un volo, che sembra darsi da sé, nell'aria, senza il corpo dell'uccello né il nido da cui è partito: «un ala que se afila en su planicie» [un'ala che si affila nella sua pianura], resta come l'emblema della “partenza” di Lucrezia verso un'altra dimensione.

... Escudriñar el campo semántico de cada despedida.

Vocabulario llamado a censurarse.

Mejor que «enfermedad»: araña que recorre primero la pared,

³²¹ Marta Agudo, *Historial*, cit., p. 19.

luego tus manos para finalmente tejer su tela en el
hueco que media entre las amígdalas.

La vesícula comprende, el hígado lo confirma... la bilis ha
desplegado sus ojos y todo es surtidor de amarillos.

El «antes» y el «ahora» difuminados...

¿Cuándo empezaste a enfermar, región ya para siempre
inapelable?³²²

...Scrutare il campo semantico di ogni addio.

Vocabolario chiamato a censurarsi.

Meglio che “malattia”: ragno che prima percorre la parete,
poi le tue mani per tessere infine la sua tela nel
buco che sta a metà tra le amigdale.

La vescica comprende, il fegato lo conferma... la bile ha
dispiegato i suoi occhi e tutto è distributore di gialli.

Il “prima” e l’“adesso” sfocati...

Quando hai iniziato ad ammalare, regione ormai per sempre
inappellabile?

In questo testo Marta Agudo riflette sul rapporto tra le parole e l'esperienza dolorosa che sta vivendo. Il vocabolario è «llamado a censurarse» [chiamato a censurarsi], sia perché nominare la sofferenza la riattiva, sia perché il suo nucleo più profondo è consegnato all'indicibile: è “intrasferibile” come ha affermato fin dal primo testo, e come ribadisce a conclusione di questa poesia, riconoscendo la malattia come «región ya para siempre / inapelable» [regione ormai per sempre / inappellabile]: una regione che è divenuta remota, consegnata a un'altra legge, che il soggetto non può più contattare, richiamare a sé, ma soltanto ascoltare, rispondendo ai suoi appelli («Y me nombras, enfermedad»; «E mi nomini, malattia»). Una regione così

³²² Ivi, p. 59.

«inapelable» che Agudo lascia nell'indeterminatezza, senza mai tracciare i suoi confini, senza rivelare con esattezza l'organo malato, espandendola sempre di più e aumentando il suo significato simbolico.

La parola «enfermedad» che compare dall'inizio del libro in modo perentorio e insieme con la scia di un contenuto inafferrabile, che si svolgerà nel tempo, secondo le sue leggi, viene sostituita qui con un'immagine: quella angosciata di un ragno che percorre la parete, e poi le sue mani, fino ad arrivare a tessere la sua tela dentro il corpo, tra le amigdale. La malattia si riverbera come un messaggio che viene rimbalzato da un organo all'altro del corpo, mentre, ogni percezione del tempo è sfocata.

3.9.3.1 *Cuatro tiempos*. Il paesaggio del dolore. Una lettura attraverso le traduzioni in italiano

Nella parte finale di *Historial* si apre un paesaggio fisico e psichico, scritto in dialogo con una serie fotografica di Cano Erhardt, esposta nel 2016 alla Galería Juan Manuel Lumbreras di Bilbao. Si tratta di una sequenza di paesaggi desertici, senza alcuna presenza o segno dell'uomo, tra dune di sabbia, montagne, avvallamenti, cime innevate, cieli azzurri. Un luogo ultimo e primordiale, lunare e terrestre, dove la solitudine e il silenzio regnano sovrani, dove sembra parlare la materia stessa, con le sue conformazioni e le sue forme. Questi quattro tempi come una composizione musicale sono attraversati da una frase che torna, con lievi varianti, dal primo verso fino all'ultima sequenza: «Se derramaba la vida por los lados» [Si versava la vita ai lati]. «Derramar» può essere tradotto in italiano come: versare, spargere, traboccare, sfociare. Abbiamo deciso di tradurre come «Si versava la vita ai lati» tenendo conto anche dell'allitterazione della *v* che si crea in questo modo tra verbo e soggetto. L'immagine potrebbe essere di espansione di vitalità e di energia, come di un risveglio delle forze della natura: «y enjambre de delfines / sorprendidos» [e sciame di delfini / sorpresi]. Nella prima sequenza torna più volte la frase «Pensaron que era el mar» [Pensarono che fosse il mare], espressione di un'illusione che subito si spezza di fronte all'insorgere di un paesaggio attraversato da qualcosa di minaccioso e sconosciuto, composto di elementi negativi come l'aridità, o elementi ossimorici («tanta ola incendiada»; «tanta onda incendiada»); presto si comprende che ciò che sta avanzando è composto di morte e distruzione: «Avance o matadero» [Avanza o mattatoio]. L'illusione del mare, di qualcosa di idillico e salvifico, scandisce tutta la prima sequenza, come moto psichico che continua a cercare di contrastare una realtà angosciata e difficile da accettare. Il mare è infatti legato a «el engaño infantil de quien nunca cae enfermo» [l'inganno infantile di chi mai cade malato], a quella tendenza innata per cui, «nel nostro inconscio la morte non è mai possibile per noi stessi», come per un'«inconscia fede nell'immortalità».³²³ Questo territorio irto di ostacoli e dolore che, in un testo precedente, Agudo ha definito «región ya para siempre inapelable» [regione ormai per sempre inappellabile], si rivela nella quinta strofa come un «Epicentro de/ volcanes sin cráter, ardor de moléculas reticuladas» [Epicentro di / vulcani senza cratere, ardore di molecole reticolate]. A questo punto da immagini plurali (come lo sciame, i pentagoni, tre api), si distingue un elemento singolare, anonimo, che prevale sugli altri nel suo moto di avanzamento inarrestabile. Un moto che lascia segni di distruzione, di naufragio e morte («Arrecife de la devastación / o peñasco con hueso reciente», «Scogliera della devastazione / o rupe con osso recente»), per cui nel finale, il ritorno del motivo caratteristico di questa composizione, «Se

³²³ Elisabeth Kübler-Ross, *La morte e il morire*, cit., p. 16 e p. 28.

derramaba la vida» acquista ora il significato sinistro di una crescita rapida e incontrollata che caratterizza le cellule tumorali.

Cuatro tiempos

I

Se derramaba la vida por los lados y enjambre de delfines
sorprendidos.

Pensaron que era el mar y su aridez los tomó por sorpresa.
Los pentágonos (nadie los había avisado) no son
habitaciones confortables, excepto para tres abejas que
recorren con su lengua el ansia de lo dulce. Altivez
geométrica.

Pensaron que era el mar, tanta ola incendiada. Los
pentágonos no hacían el entorno más habitable y
nadaron por superficies blancas de aquella espuma
anfitriona.

Pensaron que era el mar, pero dónde la marea y su sintaxis.
Avance o matadero. El celibato del crimen se impuso a
la evidencia y la paradoja a la luz de las luciérnagas.

Con todo, uno de ellos se adelantó. Pensó que era el mar o
el engaño infantil de quien nunca cae enfermo. Creía
haber visto crustáceos en los márgenes. Epicentro de
volcanes sin cráter, ardor de moléculas reticuladas.
Surcó los saladeros, pero oxígeno expatriado. Adelantó
algunas leguas y ni el más perspicaz de los observadores
lo habría visto pararse.

Crejó que era el mar y su bandera sin barras ni yugos. Lo
confundieron con un hombre y fue poca la sangre
vertida. La sal absorbe las huellas y al cabo de unos
minutos todo quedaba igual. Arrecife de la devastación

o peñasco con hueso reciente.

Se derramaba la vida por los lados...

Quattro tempi

I

Si versava la vita ai lati e sciame di delfini
sorpresi.

Pensarono che fosse il mare e la sua aridità li prese di sorpresa.

I pentagoni (nessuno li aveva avvisati) non sono
stanze confortevoli, tranne per tre api che
percorrono con la loro lingua l'ansia del dolce. Arroganza
geometrica.

Pensarono che fosse il mare, tanta onda incendiata. I
pentagoni non rendevano i dintorni più abitabili e
nuotarono per superfici bianche di quella schiuma
anfitriona.

Pensarono che fosse il mare, ma dove la marea e la sua sintassi.
Avanza o mattatoio. Il celibato del delitto si impose
all'evidenza e il paradosso alla luce delle lucciole.

In tutto questo, uno di loro si fece avanti. Pensò che fosse il mare o
l'inganno infantile di chi mai cade malato. Credevo
di aver visto crostacei sulle sponde. Epicentro di
vulcani senza cratere, ardore di molecole reticolate.
Solcò i salatoi, ma ossigeno espatriato. Andò avanti
di alcune leghe e nemmeno il più perspicace degli osservatori
lo avrebbe visto fermarsi.

Credette che fosse il mare e la sua bandiera senza barre né gioghi. Lo
confusero con un uomo e fu poco il sangue
versato. Il sale assorbe le impronte e nel giro di alcuni
minuti tutto restava uguale. Scogliera della devastazione
o rupe con osso recente.

Si versava la vita ai lati...

Nel secondo tempo questo paesaggio attraversato da forze distruttrici, abbandona l'elemento marino per seguire quella che sembra un'azione del cielo, reso come una forza capace di "approvare" e determinare la creazione di questo territorio allucinato che affiora sotto agli occhi del lettore. La sua caratteristica distruttrice sembra crescere e farsi sempre più presente, attraverso termini come «hecatombe», «catástrofe», «cruzada» [«ecatombe», «catastrofe», «crociata»]. L'aridità della prima sequenza torna nell'immagine di un «río de arena» [fiume di sabbia]. Per tradurre la parola «arenario» mi sono consultata con l'autrice che in una mail del 1 luglio 2018 ha risposto:

En realidad, "arenario" es un neologismo hecho a partir de la palabra "arena", por paralelismo con "acuario" o "terrario"... Creo, entonces, que se podría traducir, por ejemplo, como "terrario di sabbia", pero lo dejo a tu elección. De todos modos, quizá se pueda construir un neologismo directo a partir de "sabbia", aunque la palabra "arenario", en español, sin ser una palabra admitida por la RAE, se lee como una palabra normal.

Ho deciso così di mantenere in italiano il termine «arenario» perché come in spagnolo è un neologismo che può essere inteso facilmente come una parola derivata da *arena*, e anche per l'effetto poetico sonoro che ha (molto più evocativo, ad esempio, di *sabbiario*, o del suggerimento proposto da Agudo, *terrario di sabbia*).

Lo sguardo di Agudo sembra penetrare nel proprio corpo, fin nelle proprie molecole, traducendo percezioni e moti psichici attraverso elementi di un paesaggio che mantiene tratti naturali, sottoposti a una lente fortemente espressionista, devastata dal moto di progressione della malattia, dal suo proliferare. «Todo se mezcla cuando se / intuye la catástrofe» [Tutto si mescola quando si intuisce la catastrofe]: è questo il principio che presiede alla formazione di immagini che si versano una nell'altra, oltre i confini tra corpo e paesaggio, psiche e realtà esterna. È così che anche il vento può avere il suo «DNA» e un «llanto / invisible» [pianto / invisibile]. L'orecchio di Agudo è teso ad ascoltare i movimenti della terra, come cercando di connettersi con il principio che governa la vita, e avere così l'intuizione di ciò che le sta accadendo. Il ritorno del motivo ricorrente, «Se derramaba la vida por los lados», scandisce in questo testo i tre eventi più importanti: dopo la nascita del fiume di sabbia, torna l'immagine di una crescita distruttiva, «la sucesión de otra cruzada», [il susseguirsi di un'altra crociata], e infine l'immagine apocalittica

caratterizzata dall'arrivo di «cinco meteoritos» [cinque meteoriti]. Come nel “primo tempo” attraverso l'immagine del mare, Agudo continua a creare, in questi paesaggi, un costante contrappunto tra elementi di forte impatto negativo e distruttivo e altri di segno contrario, che non annullano i primi, ma li portano verso una dimensione allucinata, di una vitalità che può essere la stessa che caratterizza quella di cellule cancerose, portate a moltiplicarsi. «No hay biografía igual a otra» [Non c'è biografia uguale a un'altra], scrive Agudo, continuando la riflessione iniziata dai primi testi di *Historial*, dove riconosceva la malattia come il rivelarsi della «democracia en su falla» [democrazia nella sua faglia].

II

En qué se distingue un pájaro del nido, el gris de otro gris
que al ser más vertical carece de trastornos.

Aprobó entonces el cielo que, sin cláusulas ni condiciones,
pudiera emerger hacia abajo su autonomía.

Se derramaba la vida por los lados y en medio de la
hecatombe nació un río de arena. Arenario hecho
carne, vidrio perplejo. Todo se mezcla cuando se
intuye la catástrofe. El planeta descifra sus códigos
y el ADN del viento se jacta de ser sin ser; llanto
invisible.

Acércate y escucha cómo se mueve la tierra.

Se derramaba la vida por los lados y fue allí y entonces donde
creció, sin más motivo que la sucesión de otra cruzada,
un árbol, el canon de lo vegetal, la organización
anónima de lo idéntico.

¿Lo idéntico? No hay biografía igual a otra. Abre bien los
ojos y verás qué derroche de púas contrarias, qué
sarampión de grises el invierno.

Se derramaba la vida por los lados y cinco meteoritos

festearon al llegar la mañana el ímpetu irreverente de
la espina, el recelo hecho estrategia.

II

Da cosa si distingue un passero dal nido, il grigio da un altro grigio
che all'essere più verticale manca di disturbi.

Approvò quindi il cielo che, senza clausole né condizioni,
potesse emergere verso il basso la sua autonomia.

Si versava la vita ai lati e nel mezzo della
ecatombe nacque un fiume di sabbia. Arenario fatto
carne, vetro perplesso. Tutto si mescola quando si
intuisce la catastrofe. Il pianeta decifra i suoi codici
e il DNA del vento si vanta di essere senza essere; pianto
invisibile.

Avvicinati e ascolta come si muove la terra.

Si versava la vita ai lati e fu lì e allora dove
crebbe, senza più motivo che il susseguirsi di un'altra crociata,
un albero, il canone del vegetale, l'organizzazione
anonima dell'identico.

L'identico? Non c'è biografia uguale a un'altra. Apri bene gli
occhi e vedrai che spreco di punte contrarie, che
morbillo di grigi l'inverno.

Si versava la vita ai lati e cinque meteoriti
festeggiarono all'arrivo la mattina l'impeto irriverente della
spina, la diffidenza fatta strategia.

Il terzo tempo inizia con un'affermazione di senso piano e compiuto, come prodotto di un ragionamento: «La manera de fabricar espacios íntimos narra el curso de la / historia» [La maniera di fabbricare spazi intimi narra il corso della / storia], ma la frase che segue produce

subito un intarsio straniante, che approfondisce e amplia la dimensione appena tracciata spostandola su un piano remoto, capace di aprire altri significati e collegamenti, come è caratteristico della poetica di Agudo: «No fue el verde o la densidad del pleistoceno» [Non fu il verde o la densità del pleistocene]. Inizia ad affiorare sotto gli occhi, un «paisaje de franjas» [paesaggio di frange] che, come i precedenti, appartiene alle profondità del corpo e della psiche, tradotte e lasciate emergere attraverso immagini e forme della geografia fisica. Il sopraggiungere di un evento traumatico ha fatto sì che il presente finisse: ha sospeso e interrotto il fluire del tempo. Con la fine del tempo resta solo lo spazio aperto, dove Agudo libera le immagini e le forze che la attraversano, lasciandole agire per mezzo di immagini e presenze della natura, come il sole e la luna. «Crescentes mareas de sal» [crescenti maree di sale] richiamano l'aridità apparsa all'inizio della prima sequenza, e tornata nella seconda con l'immagine del fiume di sabbia. Questo terzo paesaggio è caratterizzato da montagne e altre figure verticali come dolmen e monoliti, forme arcaiche, rituali, che permettono di «hablar con la tierra de tú a tú» [parlare con la terra a tu a tu], di entrare in contatto con l'origine della vita, alla ricerca delle fondamenta, così come aveva fatto nel testo precedente, ponendo l'orecchio al movimento della terra. La verticalità verso il cielo richiama quella in senso opposto, verso le profondità d'acqua: al fondo delle montagne sembra infatti di sentire «la memoria / de dos mares gemelos» [la memoria / di due mari gemelli] che agiscono invisibili, disegnando il paesaggio in superficie, con «olas que no rompen se / enquistan en la orilla» [onde che non si frangono sì / incistano sulla riva], portando sulla terra i segni del «subconsciente azul de todos / los ahogados» [inconscio azzurro di tutti gli affogati]. Dolmen e monoliti sono figure di una religiosità arcaica, i primi monumenti eretti dall'uomo come tramiti tra la terra e l'oltre. Agudo li vede innalzarsi in questo paesaggio come «emisarios suficientes para tanta angustia erigida» [emissari [non] sufficienti per tanta angoscia eretta], mentre cerca di seguire i tragitti della paura attraverso altre immagini sorte da forze contrastanti, come nell'«intersección del “contra” y el “con”» [intersezione del “contro” e del “con”]. Questo paesaggio reca i segni di una religiosità, di un fare rituale che opera nonostante l'assenza di dio, continuando tuttavia a costruire

con la fe de una noche
sin puertas, círculos o entradas a ninguna parte,
accessos pétreos a lo subconsciente, letanías minerales,
superficies acaso de un cerebro incendiado.³²⁴

³²⁴ «con la fede di una notte / senza porte, cerchi o entrate a nessun luogo, / accessi pietrosi all'inconscio, litanie minerali, / superfici forse di un cervello incendiato» (traduzione mia).

È uno dei punti più alti di *Historial* e quello in cui più emerge la ricerca tenace di questa autrice, all'interno di una dimensione materialista, priva di qualsiasi illusione metafisica. La forza delle sue immagini sembra stagliarsi nitida e netta quanto più attinge a una radicale assenza di fede e fondamenta religiose, però mantenendo costantemente aperto il dialogo con questa dimensione altra: «Pero era / importante estar, permanecer en guardia ante un cielo / sorprendido por no tener mensaje alguno» [Ma era / importante stare, rimanere in guardia davanti a un cielo / sorpreso di non avere alcun messaggio]. Il trascendente potrebbe essere presente nella sua scrittura attraverso la figura dell'ellissi, o «la clave perenne de / todas las cerraduras» [la chiave perenne di / tutte le serrature], anche dell'esperienza della malattia che, all'inizio di *Historial*, si presenta proprio come «puerta sin cerradura», «muro preciso».

III

La manera de fabricar espacios íntimos narra el curso de la historia. No fue el verde o la densidad del pleistoceno. Antes de que el presente concluyera ya existía este paisaje de franjas.

Ni el sol se atrevía a consagrarlo y sólo la luna aceptó, con el ímpetu de sus articulaciones, el reto de alentar crecientes mareas de sal.

Se derramaba la vida por los lados y sólo montañas, aunque alguno dijo que al fondo podía escucharse la memoria de dos mares gemelos. Las olas que no rompen se enquistan en la orilla o el subconsciente azul de todos los ahogados.

Dólmenes, monolitos, círculos donde hablar con la tierra de tú a tú.

No hay emisarios suficientes para tanta angustia erigida. Las piedras enardecen a los hombres, que hacen con ellas cabañas o escudos a partes iguales. La intersección del «contra» y el «con», las vicisitudes del miedo. El círculo serena horizontes pues en la curva se pierde cuanto la

recta tiene de lanza.

Se derramaba la vida por los lados, pero dios nunca llegó.

Ellos siguieron construyendo, con la fe de una noche
sin puertas, círculos o entradas a ninguna parte,
accesos pétreos a lo subconsciente, letanías minerales,
superficies acaso de un cerebro incendiado.

Tanto himno ¿para qué? ¿Para quién tanto ofrecimiento? No

importaba el destino sino obrar. La nieve imaginada
por tantas manos frías. Las arañas dejaron de tejer sus
fastuosas telas porque nadie se ahorcaría allí. Pero era
importante estar, permanecer en guardia ante un cielo
sorprendido por no tener mensaje alguno.

¿Quizá era una broma, el sarcasmo de lo trascendente vestido

de niñería? Da igual. La elipsis o la clave perenne de
todas las cerraduras.

III

La maniera di fabbricare spazi intimi narra il corso della

storia. Non fu il verde o la densità del pleistocene.

Prima che il presente finisse già esisteva questo
paesaggio di frange.

Nemmeno il sole oserebbe consacrarlo e solo la luna accettò, con

l'impeto delle sue articolazioni, la sfida di incoraggiare
crescenti maree di sale.

Si versava la vita ai lati e solo montagne, sebbene

qualcuno disse che al fondo si poteva sentire la memoria
di due mari gemelli. Le onde che non si frangono si
incistano sulla riva o l'inconscio azzurro di tutti
gli affogati.

Dolmen, monoliti, cerchi dove parlare con la terra
a tu a tu.

Non ci sono emissari sufficienti per tanta angoscia eretta. Le
pietre infiammano gli uomini, che fanno con quelle
capanne o scudi in egual misura. L'intersezione del
"contro" e del "con", le vicissitudini della paura. Il cerchio
placa orizzonti poiché nella curva si perde quanto la
retta ha di lancia.

Si versava la vita ai lati, ma dio non è mai venuto.
Essi continuarono a costruire, con la fede di una notte
senza porte, cerchi o entrate a nessun luogo,
accessi pietrosi all'inconscio, litanie minerali,
superfici forse di un cervello incendiato.

Tanto inno, per che cosa? Per chi tanta offerta? Non
importava il destino ma agire. La neve immaginata
da tante mani fredde. I ragni smisero di tessere le loro
fastose tele perché nessuno si sarebbe impiccato lì. Ma era
importante stare, rimanere in guardia davanti a un cielo
sorpreso di non avere alcun messaggio.

Forse era uno scherzo, il sarcasmo del trascendente vestito
da scemenza? Fa lo stesso. L'ellissi o la chiave perenne di
tutte le serrature.

Nel quarto e ultimo tempo ritorna, come un rintocco definitivo, quello che è forse il nodo centrale da cui si genera la scrittura di Agudo: «El nadie o la clave de todas las cerraduras» [Il nulla o la chiave di tutte le serrature] che riprende, variandolo, e come portandolo nel suo centro, il finale della sequenza precedente. Torna anche, per l'ultima volta, con una significativa variante, la frase che ha scandito come un motivo musicale questi "quattro tempi": «Pero la vida se derramaba por los lados», proseguendo la scia di riflessione sulla condizione umana emersa al centro del terzo tempo, e riprendendo la riflessione sul morire e quell'illusione infantile di non ammalarsi comparsa nel primo tempo. Il progredire della scienza non ha cambiato la radice

dell'uomo, sembra dire Agudo, la sua inconscia fede nell'immortalità personale, e per questo gli ha permesso di andare avanti nella vita, inconsapevolmente, nel «renacer anónimo de tanta vitalidad...» [rinascere anonimo di tanta vitalità...]. Nel finale la vita che si versa, che si sparge e trabocca, sembra acquisire un significato opposto da quello distruttivo e angosciante che aveva assunto dal “primo tempo”, ed essere davvero un rinascere, inconsapevole, anonimo, innocente, di un principio di vita che si espande. *Historial* termina con la parola «vitalidad» seguita dai puntini sospensivi, che qui, come in nessun altro luogo, aprono a una dimensione positiva, di affidamento, di fiducia crescente. L'attraversamento di questi “quattro tempi” sembra essere stato fondamentale per maturare un maggiore radicamento nella vita, che è cresciuto, attraverso le sequenze, inavvertitamente, attraverso il contatto con la terra e la sua materia primordiale, riconoscendo il fondamento religioso dell'uomo che lo porta a costruire tramiti verso un'altra dimensione, così come a seguire il movimento della vita, il suo rinascere. In questo senso il dialogo con le fotografie di Cano Erhardt ha avuto un valore altamente trasformativo e terapeutico: uscendo dallo spazio tempo dell'ospedale, dalle sue presenze e vicende, e confrontandosi con un paesaggio altro, assoluto, attraverso cui trapela il linguaggio della materia primordiale, Agudo ha scritto le pagine più alte di *Historial*, e ha dato al suo diario clinico un finale che può aprire a una guarigione incontrata proprio andando incontro alla sofferenza, attraversandola fino a ritrovare l'istinto della vita, la sua forza.

IV

La incomunicación, el sigilo del tiempo o la sordina de la
experiencia. El nadie o la clave de todas las cerraduras.
Pero la vida se derramaba por los lados y no se
supo nunca por cuántas leyes de Newton o círculos
de Galileo se dirimió que el hombre observaría su
alrededor, por cuántos pronósticos de Kepler admitió
que habría de morir, por cuántos barrotes salados el
renacer anónimo de tanta vitalidad...

Diálogo con la serie fotográfica «Altas soledades» de Cano Erhardt

IV

L'incomunicabilità, il sigillo del tempo o la sordina
dell'esperienza. Il nulla o la chiave di tutte le serrature.
Ma la vita si versava ai lati, e non si
seppe mai per quante leggi di Newton o circoli
di Galileo si risolse che l'uomo avrebbe osservato il suo
intorno, per quanti pronostici di Keplero ammise
di dover morire, per quante sbarre salate il
rinascere anonimo di tanta vitalità...

Dialogo con la serie fotografica "Altas soledades" di Cano Erhardt

3.9.3.2 «Una forma de desnudo». La voce e il testo in Marta Agudo

Un recente studio di Alessandro Mistrorigo, *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* (Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2018), comprende interviste a ventotto poeti spagnoli sul loro rapporto tra voce e testo scritto. Tra gli autori intervistati e registrati, è presente anche Marta Agudo. Questo studio è affiancato da una piattaforma online e archivio digitale, Phonodia, creata da un progetto dell'Università Ca' Foscari per accogliere le registrazioni delle voci di poeti contemporanei internazionali che leggono i propri testi. La ricerca di Mistrorigo indaga il ruolo che ha la voce, intesa come espressione del corpo dell'autore, nella creazione artistica, e nel rapporto tra testo pubblicato e testo letto dall'autore. Secondo quanto sostiene Charles Bernstein

in *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (1998),³²⁵ la voce dell'autore non mette soltanto in luce il significato di un testo, ma segna anche l'ingresso di un testo nel mondo: ogni volta che un autore legge ad alta voce un proprio testo lo porta all'esistenza, come la prima volta. Questo campo di indagine sviluppato soprattutto in Inghilterra con i Voice Studies, comporta un approccio ibrido e interdisciplinare che abbraccia filosofia, psicologia, antropologia, linguistica, fonetica, scienze cognitive. In Italia, oltre all'Università Ca' Foscari, si è dedicata a questo ambito l'Università di Torino con il progetto "Voices of Italian Poets" curato da Valentina Colonna per il Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre", creando una piattaforma digitale in continuo aggiornamento che raccoglie le voci di poeti contemporanei e del Novecento e interpretazioni vocali di uno stesso testo poetico³²⁶. Lo studio di Mistrorigo tenta, attraverso interviste ai poeti sul rapporto tra la loro voce, l'esecuzione orale del testo e la scrittura, di affrontare un tema ancora non trattato dalla critica letteraria, ponendosi come il primo passo di un lavoro che andrebbe continuato attraverso un gruppo di ricerca interdisciplinare.

L'incontro con Marta Agudo, avvenuto nell'agosto del 2017, lo stesso anno dell'uscita di *Historial*, porta alla luce alcuni elementi interessanti per comprendere il laboratorio poetico dell'autrice, la genesi dei suoi testi e il suo rapporto con l'oralità. L'autrice afferma di non avere un buon rapporto con la lettura ad alta voce dei propri testi, di non sentirsi a proprio agio nelle letture pubbliche e di detestare l'ascolto della propria voce registrata. Sente la propria voce come qualcosa di molto intimo e vive le letture come «una forma de desnudo» [una forma di nudità].³²⁷ Nonostante questo, riconosce l'importanza della lettura ad alta voce della poesia: può essere utile ad avvicinare le giovani generazioni, più prossime alla rete e alla dimensione audiovisuale, che alla carta. Agudo racconta come, da adolescente, fosse solita registrarsi mentre leggeva i testi dei suoi poeti preferiti, per riascoltarli più volte e impararli a memoria. Porta così con sé molti sonetti di Quevedo e Gongora, e centinaia di versi di poeti classici e del Novecento Spagnolo come Lorca, Cernuda, Hernández, che ama recitare camminando, per le strade, come in una sua forma di preghiera.

Sulla rete è disponibile un breve video di cinque minuti, realizzato da Eduardo Salvatierra per "Canal de Poesía de A.T.", *Mis [re] lecturas*,³²⁸ dove Marta Agudo legge alcuni frammenti dal suo secondo libro, *28010*. La scena di un interno buio, illuminato da un piccolo lumino al centro, fa da cornice alla lettura che avviene in un ambiente domestico; con un tono in cui traspare una

³²⁵ Charles Bernstein, *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, Oxford 1998.

³²⁶ L'archivio, in ordine alfabetico per autore, è consultabile a questo indirizzo: <https://www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_platform.html>.

³²⁷ Marta Agudo, in Alessandro Mistrorigo, *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2018, p. 177.

³²⁸ Vedi: <<https://www.youtube.com/watch?v=4kywa5qN4cQ>>.

leggera ansia che si libera nella pronuncia delle parole e combacia con la forma breve e contratta dei testi, la voce di Agudo produce come delle piccole accensioni intermittenti di senso. Quell'impaccio che Agudo sostiene di avere durante le letture pubbliche, in questo video ha un effetto di intimità e di naturalezza, che si sposa bene con la natura frammentaria dei testi. L'autrice preferisce una lettura che abbia un'intonazione prosastica, che non accentua eccessivamente il carattere "poetico" del testo. Ha l'abitudine di segnare con una matita pause che separano ogni sintagma, oltre a quelle indicate dalla punteggiatura.

Agudo è solita recitare in silenzio, nella mente, i propri testi, in una voce che riconosce come «la mas neutra que pueda existir, ni grave ni aguda, una voz que no comunica nada [...] algo parecido al silencio».³²⁹ Questa voce interna con la quale legge i propri testi, e che funziona come una voce acustica, è riconosciuta da Agudo come una «oralidad soterrada» [oralità sotterrata], «la voz íntima de la oralidad» [la voce íntima dell'oralità].³³⁰ Soltanto il suo secondo libro, *28010*, è nato accanto all'esperienza fondamentale della lettura a voce alta fatta all'amica poetessa Julieta Valero, il cui ascolto le permetteva di capire i cambiamenti da portare nel testo. Nei suoi primi due libri in cui prevale la forma frammentaria, l'atto della scrittura era accompagnato all'ascolto di una voce interna, mentre la forma più prosastica e distesa di *Historial* ha fatto sì che si lasciasse portare più dalle immagini e dal ritmo che percepisce mentre scrive. La sua tesi di Dottorato sulla poesia in prosa, probabilmente le ha fornito esempi e modelli che l'hanno sostenuta verso questa forma che permette una maggiore libertà e possibilità di dispiegare le immagini, mentre il ritmo della poesia in versi, anche solo inconsciamente, segue un modello della tradizione. Non a caso l'Avanguardia ha lavorato spesso con la poesia in prosa. Il ritmo nella poesia in prosa è dato dalla sintassi, da una "lotta tra sintassi e metrica".³³¹

³²⁹ Alessandro Mistrorigo, *Phonodia*, op. cit., p. 178; «la più neutra che possa esistere, né grave né acuta, una voce che non comunica niente [...] qualcosa di simile al silenzio». Tutte le traduzioni in italiano da questo volume sono nostre.

³³⁰ Marta Agudo, in Alessandro Mistrorigo, *Phonodia*, cit., p. 179.

³³¹ Ivi, p. 181.

3.9.4 Nella trama dell'universo. *Ammaççare Platone* di Chantal Maillard

Ammaççare Platone di Chantal Maillard, tradotto in italiano da Gabriele Blundo Canto per Elliot edizioni, è un unicum nel panorama della poesia spagnola contemporanea sia per la sua particolare struttura, sia per lo stretto rapporto tra filosofia e poesia che lo caratterizza. L'autrice è infatti docente di Estetica e Teoria delle Arti all'Università di Malaga, specializzata in filosofia e religioni indiane a Benares, ed è autrice di diversi saggi tra cui *La creación por la metáfora* su Maria Zambrano.³³² *Ammaççare Platone*, riconosciuto dalla critica come il suo libro migliore e insignito anche del più prestigioso premio per la poesia in lingua spagnola, il "Premio Nacional de Poesía" nel 2004, è stato tradotto, oltre che in italiano, anche in fiammingo e tedesco, e rappresenta la quinta raccolta poetica dell'autrice.³³³ Il libro è composto di ventotto testi numerati, senza titolo, ognuno dei quali fornito di "sottotitolo", come dichiarato dalla prima pagina che riporta, in maniera simile all'inizio di un film, il titolo del libro seguito dalla dicitura «V.O. sottotitolata». La seconda parte del libro, intitolata *Escribir [Scrivere]* è una riflessione in versi sul ruolo terapeutico della poesia e sulla sua capacità di affrontare il dolore e la morte. Il libro si apre con l'immagine di un incidente mortale che ha coinvolto un uomo, schiacciato da un camion sulla strada.

Un hombre es aplastado.

En este instante.

Ahora.

Un hombre es aplastado.³³⁴

Lo stile asciutto e diretto con cui viene riportato questo tragico evento, chiama a credere alle parole, al loro rapporto con una realtà che è appena avvenuta. Oltre all'autrice infatti nessuno era presente all'inizio del dramma. In questi primi versi la poesia sembra assolvere una funzione di testimonianza, per certi aspetti simile a quella che spetta a un giornalista, a un inviato speciale. La scena è descritta nel dettaglio, in modo ravvicinato, da un distacco che sembra non trapezare emozioni, ma soltanto la necessità di vedere: «hay carne reventada, hay vísceras, / líquidos que rezuman del camión y del cuerpo» [ci sono carne spiacciata, viscere, / liquidi che trasudano dal camion e dal corpo]. Ma poi nel procedere dei versi la poesia acquista spessore metaforico e

³³² Chantal Maillard, *La creación por la metáfora*: introducción a la razón-poética, Anthropos Editorial Del Hombre, Barcelona, 1992.

³³³ Le altre raccolte sono: *Hainuwele*, 1990 (Premio Ricardo Molina), *Poemas a mi muerte*, 1994, (Premio Santa Cruz de La Palma), *Conjuros*, 2001 e *Lógica borrosa*, 2002, poi antologizzati nel 2009 in *Hainuwele y otros poemas* (TusQuets), e *Hilos*, 2007 (Premio Nacional de la Crítica).

³³⁴ «Un uomo è schiacciato. / In quest'istante. / Ora. / Un uomo è schiacciato».

l'incidente mortale viene paragonato a un_rituale: «el hombre se ha quebrado por la cintura y hace / como una reverencia después de la función» [L'uomo si è piegato in due come / per un inchino dopo la funzione].

Di fronte a un'immagine drammatica come quella di un uomo morto tragicamente, quali funzioni ha la poesia? In che modo può avvicinare questa realtà? Dovrebbe forse astenersi dal mostrare direttamente l'accaduto, come nel teatro greco, dove morti e uccisioni avvenivano sempre fuori dalla scena, riferite dalle parole di un messaggero? Oppure dovrebbe misurarsi anche con questa realtà che sconfina con l'indicibile? «¿Es poesía el verso que describe / fríamente aquello que acontece? / Pero ¿qué es *lo que acontece?*» [È poesia il verso che descrive / freddamente ciò che accade? / Ma che cos'è *ciò che accade?*] si chiede Maillard nel testo 4. È quest'ultima domanda il perno di tutto il libro: la riflessione sulla natura dell'evento, come suggerisce anche l'epigrafe iniziale tratta da Deleuze: «L'evento non è ciò che accade (accidente), è in ciò che accade il puro espresso che ci fa segno e che ci aspetta. [...] è ciò che deve essere compreso, ciò che deve essere voluto, ciò che deve essere rappresentato in ciò che accade».

Al testo 5 torna, come nella scena iniziale, l'attenzione sui dettagli dell'incidente, con toni che ora rasentano il truculento e il grottesco, mettendo in crisi quel patto che l'autrice sembrava volere stabilire, con i primi versi, con il lettore:

Vendrán para cortarle los dedos uno a uno.
Amputarle la mano tal vez sería más sencillo,
pero ¡imágínense una niña huyendo
con una mano ensangrentada / prendida de la suya!³³⁵

Questo contatto con la densità della materia, con effetti anche lievemente surreali o grotteschi, riaffiora ogni tanto nel libro: «usted le mira fijamente, / sin querer verle más que a medias / pero tropieza su mirada / con el guano que oculta la del muerto / –¿está del todo muerto? –» [lei lo guarda fissamente, / senza volerlo vedere che a metà, / però inciampa il suo sguardo / con il guano che occulta quello del morto / – è del tutto morto?–] (16) I dettagli dello spazio attorno a questo incidente si colorano di un significato simbolico come la calza nera che pende da una finestra «sobre el cartel que anuncia / *La muerte de un viajante de comercio*» [sul cartello che annuncia / *Morte di un commesso viaggiatore*] (6). Nel frattempo, la scena si è riverberata intorno, attirando come un magnete gli sguardi:

³³⁵ «Verranno a tagliargli le dita a una a una. / Amputargli la mano forse sarebbe più semplice, / ma si immaginino una bimba che fugge / con una mano insanguinata / appesa alla sua».

Está creciendo el número de los espectadores.
 No como una mera, no:
 come crecen los sueños
 cuando el que sueña quiere saber qué se le oculta.
 Crecen desde los huecos, desde los callejones,
 desde la transparencia de las ventanas, desde
 la trama, el argumento,
 complicando la historia
 ocupan las rendijas, los ojos de las tejas,
 cruzan por las cornisas,
 por los desagües bajan,
 crecen en todas direcciones,
 dispersando complican,
 añaden, superponen, indagan desde dentro
 lo que fuera no alcanzan, gigantesco
 cuerpo vampiro que procura
 saberse vivo por un tiempo,
 saberse vivo por más tiempo,
 saberse vivo tras la página
 que le invita a crecer, denso, fluido y compacto,
 urdiendo sus defensas
 al tiempo que investigan la manera
 de saber sin sufrir,
 de ver sin ser vistos.³³⁶

Il dramma è avvenuto senza nessun testimone, ma pochi secondi dopo è attorniato da spettatori, presenze anonime che cercano di attingere a quella densità di vita manifestata, a quell'apertura prodotta nella trama dell'universo, come un unico corpo vampirico che attraverso quel punto può nutrirsi di vita, di una realtà vissuta oltre la pagina e, così, sapere senza soffrire, senza conoscere con il proprio corpo. La poesia di Maillard è sospesa tra il piano dell'esperienza e quello di una realtà che sembra avvenire soltanto nelle parole. La dimensione predominante del

³³⁶ «Sta crescendo il numero degli spettatori. / Non come una marea, no: / come crescono i sogni / quando chi sogna vuole sapere che cosa gli si occulta. / Crescono dai vuoti, dai vicoli, / dalla trasparenza delle finestre, dalla / trama, l'argomento, / complicando la storia / occupando le fessure, gli occhi delle tegole, / attraversano cornici, / scendono dalle grondaie, / crescono in tutte le direzioni, / disperdendo complicano, / aggiungono, sovrappongono, indagano da dentro / quel che fuori non raggiungono, gigantesco / corpo vampirico che cerca / di sapersi vivo per un tempo, / sapersi vivo per più tempo, / sapersi vivo oltre la pagina / che lo invita a crescere, denso, fluido e compatto, / ordendo le sue difese / mentre studiano il modo / di sapere senza soffrire, / di vedere senza essere visti».

libro è quella di immagini create dal pensiero e dal linguaggio, anche se la maturità poetica dell'autrice è tale da allontanarla dal rischio di un'eccessiva astrazione o concettualismo, nutrendosi sempre in un dialogo con figure ed elementi concreti, che sembrano prendere corpo nella realtà. Emblematica a proposito la figura femminile che affiora nella sequenza 15, sospesa tra concretezza fisica e altre dimensioni, tra cui quella di un'immagine filmica. «Estoy a medio verso de ella» [Sono a mezzo verso da lei] afferma l'autrice, e proprio in questo suo approssimarsi, avviene una sorta di metamorfosi o di passaggio di stato che sembra portarla dentro a un corpo, e insieme ricongiungerla con la natura, con quel «rumor de playa desierta en la garganta» [rumore di spiaggia deserta nella gola] che avvertiva all'inizio del testo:

entonces ella resbala en su carne,
 cumple el afán de superficie
 que tiene todo cuerpo al desplegarse,
 y me complace pensar que el desmayo
 es un nido de fochas
 bajo el azul intenso de su blusa.³³⁷

In una delle sequenze finali, affiora con chiarezza il rapporto tra creazione di una realtà che avviene attraverso la parola, e realtà che precede la scrittura, che è alla base della poetica di questo libro:

[...]
 Fue una chispa, un instante. Aconteció.
 Yo acontecí en ese instante.
 Puede que uested también lo hiciera.
 Suele ocurrir con los poemas:
 terminan condensándose las formas
 en nuestros ojos como el vaho
 sobre un cristal helado;
 las formas, con su herida.
 Pues quien construye el texto
 Elige el tono, el escenario,
 dispone perspectivas, inventa personajes,
 propone sus encuentros, les dicta los impulsos,

³³⁷ «allora lei scivola nella sua carne, / compie l'affanno di superficie / che ha ogni corpo al dispiegarsi, / e mi piace pensare che il suo svenimento / è un nido di folaghe / sotto l'azzurro intenso della blusa».

pero la herida no, la herida nos precede,
no inventamos la herida, venimos
a ella y la reconocemos.³³⁸

È proprio la percezione di questa «ferita» che contraddistingue il nostro essere al mondo, che è intrinseco alla nostra condizione di esseri umani, ciò che salva questo libro dal rischio di apparire una costruzione perfettamente orchestrata, dominata dalla mente di un autore che governa e dispone di ogni singolo dettaglio. Il corrispettivo di questa ferita nel libro, è forse proprio la scena iniziale, quell'incidente che viene ad aprire uno spazio di attenzione e di sguardo, dando vita a tutte le immagini e vicende che seguono. Si tratta di un istante preciso, in cui avviene qualcosa di determinante, attraverso il quale l'autrice ha stabilito un patto di fiducia nei confronti del lettore. Anche se, come abbiamo visto, il proseguo delle sequenze porterà presto a incrinare questo frammento di realtà, fino all'ammissione del testo 24:

Aquel hombre aplastado sin el cual el poema
no tendría sentido
es el único al que, por más que yo me empeñe,
no puedo describir sin invención³³⁹

Raramente la poesia si confronta con l'immagine traumatica di un avvenimento come quello di un incidente stradale. Il fatto di porlo come tassello centrale di un libro di poesia, da cui poi si originano tutti gli altri versi, non ha precedenti nel panorama della poesia spagnola e italiana contemporanea. Tra i libri di poesia usciti di recente in Italia, *Appartamenti o stanze* (d'if, 2016) di Carmen Gallo può per diversi aspetti avvicinarsi al progetto di Maillard, per la calibrata e meditata architettura compositiva, per il gioco di specchi e rifrazioni interno alla scrittura e alle sue figure, e anche per il fatto di aprirsi con un incidente, anche se non è l'evento determinante di tutto il libro, ma uno degli accadimenti attraverso cui affiora il perturbante che lo attraversa:

L'uomo ha accompagnato il vetro
lungo una linea gonfia e verticale
il sangue si è rappreso in fretta

³³⁸ «Fu una scintilla, un istante. Accadde. / Io accadde in quell'istante. / Può darsi che anche lei l'abbia fatto. / Suole accadere con le poesie: / terminano condensandosi le forme / nei nostri occhi come il vapore / sopra un vetro ghiacciato; / le forme, con la loro ferita. / Poiché chi costruisce il testo / sceglie il tono, la scena, / dispone prospettive, inventa personaggi, / propone i loro incontri, detta loro gli impulsi, / ma la ferita no, la ferita ci precede, / non inventiamo la ferita, veniamo / a essa e la riconosciamo».

³³⁹ «Quell'uomo schiacciato senza cui il poema / non avrebbe senso / è l'unico che, per quanto io mi impegni, / non posso descrivere senza invenzione».

sul braccio lasciato staccato
 dall'asfalto incerto delle luci
 le voci sul fondo della piazza
 fatta più alta dagli alberi tagliati
 la testa reclinata sotto il peso
 degli occhi aperti, abbassati
 a cercare il bicchiere più vicino.
 L'uomo urla e piange sotto di noi
 da quel fondo che abbatte coi denti
 ha voglia di vedere subito il conto
 della città che crepa intorno
 e noi seduti a misurare il vuoto
 e l'ambulanza troppo vicina ai tavoli
 lui ci guarda e ci chiama
 mostra lenta la recisione
 quelli lo prendono e lo legano
 tra fili nudi e trasparenti.³⁴⁰

È questo il primo atto di un dramma interiore in cui appaiono figure che assomigliano a forze e ombre psichiche, rifrazioni di una stessa identità in cerca di una propria presenza.

Anche il poeta e romanziere romano Daniele Mencarelli, riesce a confrontarsi con l'evento traumatico di un incidente, illuminando la morte di una giovane ragazza, fino a farne l'icona di una bellezza che appare a un tratto, in un incrocio stradale come al centro della scena, richiamando a sé gli sguardi degli altri che non possono che sporgersi e "spiare" quest'immagine scomposta dalla morte, aperta oltre l'umano

Davvero sei bellissima
 si capisce dai capelli dalle linee
 del tuo viso in faccia al cielo illuminato
 dagli occhi che ancora sembrano guardare.
 Noi non facciamo altro che spiarti
 in questo incrocio qualsiasi voluto sulla terra,
 tu sei la regina al centro della scena
 rottami sparsi con cura tutto intorno.
 Poterli raccontare tutti gli uomini

³⁴⁰ Carmen Gallo, *Appartamenti o stanze*, d'if, Napoli 2016, pp. 13-14.

e donne e bambini fissati al tuo cospetto,
al casco strappato come corazza di cartone,
alla tua posa così scomposta
da non essere più umana.

Come nel testo di Maillard, in questa poesia di Daniele Mencarelli tratta da *Bambino Gesù* (Nottetempo, 2010), il corpo morto al centro della scena esercita una naturale forza di attrazione sugli altri che accorrono, per coglierne il mistero, il messaggio di vita che sta rilasciando. I morenti, come insegna Elisabeth Kübler Ross, sono maestri per la nostra esistenza. «Gli occhi di un malato che sta morendo sono gli specchi più tersi che abbia mai incontrato. [...] Chi sta morendo è un depositario di saggezza. Dall'orlo del baratro della morte si vede un orizzonte che lo sguardo ordinario non arriva a cogliere» (*Frank Ostaseski*).³⁴¹ La prossimità con la morte dispensa i più grandi insegnamenti, porta l'esistenza a condensarsi nel suo significato, illumina le scene essenziali che l'hanno composta:

Ho sempre saputo che ti passa davanti agli occhi tutta la vita nell'istante prima di morire. Prima di tutto, quell'istante non è affatto un istante: si allunga, per sempre, come un oceano di tempo. Per me, fu... lo starmene sdraiato al campeggio dei boy scout a guardare le stelle cadenti; le foglie gialle, degli aceri che fiancheggiavano la nostra strada; le mani di mia nonna, e come la sua pelle sembrava di carta. E la prima volta che da mio cugino Tony vidi la sua nuovissima Firebird. E Janie, e Janie... e Carolyn. Potrei essere piuttosto incazzato per quello che mi è successo, ma è difficile restare arrabbiati quando c'è tanta bellezza nel mondo. A volte è come se la vedessi tutta insieme, ed è troppa. Il cuore mi si riempie come un palloncino che sta per scoppiare. E poi mi ricordo di rilassarmi, e smetto di cercare di tenermela stretta. E dopo scorre attraverso me come pioggia, e io non posso provare altro che gratitudine, per ogni singolo momento della mia stupida, piccola, vita. Non avete la minima idea di cosa sto parlando, ne sono sicuro, ma non preoccupatevi: un giorno l'avrete.³⁴²

Sono le parole di Lester Burnham, nel film *American Beauty*, pochi istanti prima di morire quando, guardando una foto della propria famiglia, gli si rivela la gioia che da tempo aveva perso e recupera così, sulla soglia della fine, il significato di tutta la sua esistenza. Viene infatti ritrovato morto dalla figlia e dal fidanzato con il sorriso sulle labbra. Il fidanzato della figlia, Ricky, con la passione di filmare con una piccola telecamera la vita, si china

³⁴¹ Frank Ostaseski, *Saper accompagnare*, cit., p. 3, 7.

³⁴² *American Beauty*, 1999, scritto da Alan Ball e diretto da Sam Mendes, vincitore di cinque Premi Oscar, tre Golden Globe e sei Bafta nel 2000.

sugli occhi di Lester perché, come dice in un'altra scena, mentre filma un uccello morto sulla strada: in questi istanti si può incrociare lo sguardo di Dio.

Amazzare Platone è un libro in cui è fondamentale lo sguardo, la prospettiva sempre mobile e mutante attraverso cui percepiamo la realtà, a partire da un punto fisso: il corpo dell'uomo investito da un camion. «Persistente / como un insecto volador, la imagen / ataca siempre el mismo punto / vulnerable» [Persistente / come un insetto volante, l'immagine / attacca sempre lo stesso punto / vulnerabile] (16), ha lo stesso carattere di un'ossessione o, meglio, di una ferita non rimarginabile, attorno a cui gravita tutta l'attenzione e il tentativo di conoscenza.

La corallità di sguardi del testo 7 torna nel testo 14 ma oltrepassata da uno sguardo anonimo che sembra coincidere con quello dell'autore che «nos observa a todos y escribe lo que usted / acaba de mirar» [ci osserva tutti e scrive / quel che lei / ha appena guardato]. L'abilità compositiva di Maillard è anche nella capacità di alternare, come in una pellicola cinematografica, scene corali e piani sequenza su singole figure e personaggi. Dalla scena del testo 7 si diramano infatti dettagli e personaggi che l'autrice segue nei testi seguenti: una donna con il suo accompagnatore (8), che continua a guardare quell'uomo schiacciato (16) e che per alcune sequenze torna come protagonista, a volte accanto ad altre figure come un musicista (18), un fotografo (20), un uomo vecchio (22). Ci sono poi Musil che discute con M. Serres (9), il conducente del camion che ascolta il notiziario alla radio (10), un bimbo piccolo sul balcone con la sua mamma (11), un cane color cannella (13).

Tra le scene più riuscite del libro c'è quella in cui il conducente del camion ascolta un flusso di notizie che riporta una tragedia in Bangladesh; a quel conto dei morti somma l'uomo da poco investito, inverando in un istante quella grande cifra astratta e lontana, in quell'unico corpo presente e, come salvato attraverso questa morte da tutte le altre morti lontane, sconfigge la paura e si ricongiunge infine al coro di tutti i vivi:

¿Y el conductor? El conductor

Se apeó del camión.

Está agarrado a la ventanilla.

[...]

“Ya van dos mil trescientos desaparecidos... las lluvias del monzón”,

dice la radio, “en Bangladesh...”

pero hace un sol insoportable,

dos mil trescientos uno, murmura el conductor,

y de repente todos los muertos son ninguno

salvo aquel que prolonga el sonido del freno
y ha venido a salvarle del monzón, de la lluvia,
y entonces agradece,
y siente que le nace una voz del ahogo
y el túnel se le cierra y está a punto
de volverse hacia ellos,
sentirse solidario con todos los que viven
y amparado y absuelto
por el miedo que en todos los ojos se destila.³⁴³

³⁴³ «E il conducente? Il conducente / è sceso dal camion. / Se ne sta attaccato al finestrino. / [...] / “Già siamo a duemilatrecento” dice una voce alla radio / “duemilatrecento dispersi...le piogge del monsone” / dice la radio “in Bangladesh...”, / però c’è un sole insopportabile, / duemilatrecento e uno, mormora il conducente, / e di repente tutti i morti son nessuno / salvo quello che prolunga il suono del freno / ed è venuto a salvarlo dal monsone, dalla pioggia, / e allora ringrazia, / e sente che gli nasce una voce dall’affogo / e il tunnel gli si chiude ed è sul punto / di volgersi verso loro, / di sentirsi solidale con tutti quelli che vivono / riparato e assolto / dalla paura che in tutti gli occhi si distilla».

Un'altra scena che vince la forza centripeta dell'istante iniziale e quell'«angustia deliziosa» che sembra imporre su ogni altra presenza, è quella del bambino nudo sul balcone che, illuminato dal sole, ha la pelle dorata come un piccolo dio. Come l'uomo morto che nel testo precedente libera il conducente dalla paura, così il bambino agisce sulla paura della madre che, di fronte ai suoi occhi, viene nascosta, mentre con «dedo infinito» [un dito infinito], apre l'istante presente segnalando il passaggio di una colomba che li sfiora, come un messaggio, una direzione di salvezza.

Hay un niño pequeño, desnudo, en el balcón.
 Algo cae, oblicuo, no sé si el sol, la tarde,
 o quizá sea la calzada,
 el caso es que aquel niño tiene la piel dorada
 en razón de la oblicuidad.
 De sus dedos escapan burbujas transparentes y su risa
 es agua jabonosa que resbala en el aire y cae
 oblicuamente como un eco
 de estrellas impacientes.
 Pero el niño dorado se cansa y la madre aparece.
 Ella mira hacia abajo, se endereza de golpe,
 levanta al niño con la fuerza del grito que reprime
 e inicia el gesto que habrá de ocultar,
 en los ojos del hijo, su propio espanto.
 Apenas tiene tiempo, el pequeño inmortal,
 de señalar con un dedo infinito
 a una paloma que pasa rozando
 la reja del balcón.³⁴⁴

Nei sottotitoli si alternano azioni, piccoli eventi e riflessioni filosofiche, da parte di un soggetto che vive in un altro flusso temporale rispetto alla scena principale narrata nei versi. Questo soggetto sta camminando sulla strada, sta “girando l'angolo”: un'azione che resta come un fermo

³⁴⁴ «C'è un bimbo piccolo, nudo, nel balcone. / Qualcosa cade, obliquo, non so se il sole, la sera, / o chissà sia l'inclinazione della strada, / il caso è che quel bimbo ha la pelle dorata / in ragione dell'obliquità. / Dalle sue dita scappano bolle trasparenti e il suo riso / è acqua saponata che scivola nell'aria e cade / obliquamente come un'eco / di stelle impazienti. / Ma il bimbo dorato si stanca e la madre appare. / Lei guarda verso sotto, si raddrizza di colpo, / solleva il bimbo con la forza del grido che reprime / e inizia il gesto che dovrà occultare, / negli occhi del figlio, il suo proprio spavento. / Appena ha tempo, il piccolo immortale, / di segnalare con un dito infinito / una colomba che passa sfiorando / la grata del balcone».

sequenza, che si compirà verso la fine (vedi il sottotitolo 25), fino ad avvicinarci temporalmente, nei penultimi sottotitoli del libro, con la scena 1 delle poesie: «Oigo el sonido de un frenazo» [sento il suono di una frenata] (26); «Ahora, el ruido de un impacto» [Ora, il rumore di un impatto] (27). Come comprendiamo nell'ultimo testo, questa voce sarà testimone della scena iniziale, andando quindi potenzialmente a coincidere, seppure in differita, con il soggetto della scena 1: «Voy a volver sobre mis pasos: ha sido justo / detrás de la esquina» [Tornerò sui miei passi: è stato giusto / dietro l'angolo]. Tutto ciò che avviene nei sottotitoli occupa dunque, temporalmente, nella realtà creata dal libro, alcuni secondi, il tempo di “girare l'angolo” (1) e quello di tornare indietro, girandolo nuovamente (28), in una sorta di sincronia differita rispetto ai testi principali che ruotano tutti attorno all'istante in cui si verifica il tragico evento dell'incidente. Il libro infatti si conclude con il disperdersi ed esaurirsi dell'attenzione provocata dall'investimento, e il ritorno di ognuno degli “spettatori” alla quotidianità della propria esistenza: «Volvamos cada uno a lo que nos distingue: / esa historia concreta, personal / que nos mantiene a salvo – mientras tanto» [Torniamo ognuno a ciò che ci distingue: / questa storia concreta, personale / che ci mantiene in salvo -intanto] (27).

La struttura del libro è costruita per irradiare, da un unico evento un prisma di altre situazioni, personaggi, micromondi che si svolgono in contemporanea o precedono o seguono di poche frazioni di secondo questo accadimento. È l'effetto simile a quello di una casa di specchi, dove ogni parete riproduce, distorcendo o anche soltanto frantumando, una parte del reale. A moltiplicare ancora di più i piani di prospettiva, l'effetto metapoetico che avviene nei sottotitoli. Infatti un amico del soggetto che prende voce nei sottotitoli sta scrivendo un libro che si intitola *Ammazzare Platone*

Trata de una mujer que es aplastada
por el impacto de un sonido, (4)

el sonido que hace una idea cuando vibra y se
convierte en proyectil (5)

El sonido aplasta a la mujer contra la fachada
de una casa. Ese es el tema.

Al centro di questo libro c'è un altro incidente, altrettanto mortale, di cui si parla nei sottotitoli e in cui si riflette la poetica di Maillard: quella di «un Occidente che dalla sua fuga razionalistica è giunto al suo punto di scontro con la vita. [...] Ammazzare Platone significa ammazzare il dualismo occidentale, l'abitudine di sovrapporre i concetti alle cose».³⁴⁶ In questo senso, un'idea può avere infatti un potenziale distruttivo nei confronti della molteplicità della realtà e del suo accadere. Nei sottotitoli affiora più volte la poetica dell'autrice e il pensiero filosofico che ha guidato la sua scrittura. Veniamo infatti a sapere che «el libro describe un acontecimiento» [il libro descrive un evento] (8), «que un acontecimiento, al contrario de una idea, nunca puede ser definido» [che un evento, al contrario di un'idea, / mai può essere definito] (9): è «algo muy sutil, simple y complejo al mismo tiempo» [qualcosa di molto sottile, semplice e complesso allo stesso tempo] (10), «Por eso las variaciones. Por eso los poemas. Un poema puede sugerir el instante» [Per questo le variazioni. Per questo le poesie. Una poesia può suggerire l'istante] (11), «Y en ese instante está el universo entero en superficie, el universo en extensión, como una enorme trama» [E in questo istante c'è l'universo intero in superficie, l'universo in estensione, come un'enorme trama] (12). La lettura dei sottotitoli uno di seguito all'altro, apre il pensiero che ha dato vita al libro, che altrimenti, nella lettura di una singola scena accompagnata dal sottotitolo, affiora solo lentamente e in modo frammentato. Si tratta di un pensiero non occidentale, agli antipodi rispetto alla tradizione platonica, ma partecipe di qualcosa di infinitamente più grande. Verso la fine, al sottotitolo 23, si apre un'altra possibilità di lettura, quella per cui l'amico autore del libro *Ammazzare Platone*, accompagnato da una bimba, possa essere lo stesso uomo investito all'inizio dal camion che, come veniamo a sapere nel testo 5 stringeva la mano di una bimba. «No sé si era su hija» [Non so se era sua figlia] è infatti la stessa affermazione che apre il testo 5 e che chiude il sottotitolo 23.

Ammazzare Platone è un libro caleidoscopico. Possiamo immaginarlo proprio come questo strumento ottico, un mezzo per ampliare e potenziare lo sguardo sulla realtà, attraverso specchi e frammenti che generano immagini in movimento, creando una molteplicità di strutture simmetriche che si avvicinano il più possibile alla trama dell'universo. Infatti il personaggio femminile che compare per alcune sequenze del libro, sovrapponendosi a tratti all'autrice, condivide forse con Platone, come le dice un passante, «su amor por los espejos» [il suo amore per gli specchi] (20). Mentre in Platone questa rifrazione si crea nel rapporto tra il mondo delle

³⁴⁵ «tratta di una donna che è schiacciata / dall'impatto di un suono» (4), «il suono che fa un'idea quando vibra e si / trasforma in proiettile» (5); «Il suono schiaccia la donna contro la facciata di una casa. Questo è il tema. / Le poesie sono variazioni di questa immagine» (6).

³⁴⁶ G. Blundo Canto, *Accadere nella parola*, in C. Maillard, *Ammazzare Platone*, Elliot, Roma 2013, p. 10.

idee e la realtà sensibile, copia imperfetta della realtà trascendente, nella prospettiva antiplatonica di Maillard questo dualismo è infranto in mille pezzi, si riverbera ed espande all'infinito, senza alcuna gerarchia tra i diversi piani e dimensioni della realtà che si danno contemporaneamente, come una fitta trama. Come scrive nel testo conclusivo della sequenza, riprendendo la sua riflessione centrale sull'evento:

[...] Lo real acontece
en lo abierto. Infinito. Incomparable.
Pero el ansia de repetirnos
instaura las verdades.
[...]
todo lo que acontece se desborda
y no estamos seguros del refugio.³⁴⁷

La conclusione del libro, in linea con la struttura creata dall'autrice, è aperta, continua a schiudere altre prospettive fino alla fine, fino a mettere in dubbio anche il nucleo della scrittura, Platone, forse anche lui una proiezione, un riflesso. Al lettore non resta che tornare al principio e ricominciare, dalla prima sequenza, attraversando di nuovo questa casa di specchi, per vedere quali immagini, quali frammenti si comporranno questa volta.

³⁴⁷ «[...] Il reale accade / nell'aperto. Infinito. Incomparabile. / Però l'ansia di ripeterci / instaura la verità. / [...] / tutto ciò che accade straripa / e non siamo sicuri del rifugio».

3.9.4.1 Scrivere per curare

La seconda parte del libro è una silloge a sé stante, diversa sia per stile che per tematica dal testo *Ammazzare Platone*. La meditata struttura architettonica di quest'ultimo lascia il posto a una forma più fluida, un poemetto in frammenti che si susseguono, con la sola interruzione di spazi bianchi. Il titolo, *Escribir*, è la parola-verso che lo apre e che torna in anafora per tutto il poemetto, scandendo la riflessione sul valore e le ragioni della scrittura. La più importante è quella che riconosce nello scrivere una cura del dolore, motivo che apre il poemetto e viene ripreso alcune strofe dopo («escribir para curar»; «scrivere per curare»).³⁴⁸ La scrittura può trasformare il dolore, aprendolo in quello universale, «para que se derrame el dolor contenido / desde el inicio del mundo» [perché si sparga il dolore contenuto / dall'inizio del mondo],³⁴⁹ ma anche congiungendo il soggetto con il sentimento della vita, nell'atto stesso in cui si affida alle parole. L'autrice sembra abbandonarsi alla scrittura, al suo flusso, cercando di «guiar la mente y que no se desboque / para controlar lo controlable» [tenere a freno la mente e che non prenda la mano / per controllare il controllabile].³⁵⁰ Questo testo rappresenta, probabilmente, una necessità di uscire dal complesso e stratificato meccanismo creato con *Ammazzare Platone*, per recuperare l'istinto della scrittura, e la possibilità di una forma più aperta, che sembra darsi nell'atto stesso in cui le parole seguono il pensiero. L'intento è anche quello di una maggiore adesione alle ragioni del corpo, richiamato fin dal terzo verso («en la carne abierta»; «nella carne aperta»), e quindi anche la ricerca di una lingua diversa, più concreta, che porta Maillard anche a creare nuove parole, per apposizione o unione, come «palabrasojo / palabras animales / palabrasbocadegato» [paroleocchio / parole animali / paroleboccadigatto], «para no mentir / para dejar de mentir / con palabras abstractas» [per non mentire / per smettere di mentire / con parole astratte].³⁵¹ Maillard scrive riconoscendo il dolore come «la senda» [il sentiero], attraverso «la fuerza / que combate el dolor» [la forza / che combatte il dolore].³⁵² Come afferma Ostaseski il dolore «non ammette scorciatoie. Non c'è altro da fare che attraversarlo interamente», affidandosi al suo processo di trasformazione.³⁵³ Quando raggiunge le parole il dolore è già altro; altrimenti è grido, urlo, lingua della carne. La scrittura è una possibilità di ascolto e di accoglienza delle parti più

³⁴⁸ Chantal Maillard, *Ammazzare Platone*, cit., p. 88.

³⁴⁹ Ivi, p. 87.

³⁵⁰ Ivi, p. 89.

³⁵¹ Ivi, p. 91.

³⁵² Ivi, p. 95.

³⁵³ Frank Ostaseski, *Saper accompagnare* [2005], cit., p. 68.

buie di sé, per riportarle nel movimento della vita, e riconoscerle all'interno della creazione, di una possibilità continua di rinascita e cambiamento.

Da una prospettiva in cui «todas las muertes son mi muerte» [tutte le morti sono la mia morte], l'autrice percepisce la finitezza che appartiene alla condizione dell'uomo, e resta in ascolto, vegliando ogni messaggio e immagine che giunge

y algo se me atraganta
tal vez un alarido
largo como las once horas de esta noche
o tal vez la conciencia
que duerme encendida
como una lumbre la conciencia
de todos los que mueren
como una fogata
un espantoso incendio
que prende en las ventanas
de la ciudad y en el mar no se apaga
una conciencia absurda
una antorchahorizonte
la conciencia de todos los que saben
que se están acabando
en sus huesos de antorcha
hoy, mañana, siempre³⁵⁴

Di fronte a questo crescente bagliore alimentato dalle morti, l'autrice sente la necessità di una figura che abbia «conocimiento de los límites / y el poder de traspasarlos» [conoscenza dei limiti / e il potere di oltrepassarli] e sia «capaz de arder sin consumirse / y, entre los muertos y los vivos, / equalizar / transformar, bendecir» [capace di ardere senza consumarsi / e, tra i morti e i vivi, / equalizzare / trasformare...benedire].³⁵⁵ Una figura sacerdotale, di tramite, in cui infine l'autrice stessa si riconosce, assumendosi il ruolo della «mediadora» [mediatrice], capace di operare «el milagro / de la conciliación» [il miracolo / della conciliazione],³⁵⁶ assumendo su di sé

³⁵⁴ Ivi, p. 93; e qualcosa mi va di traverso / forse un urlo / lungo come le undici ore di stanotte / o forse la coscienza / che dorme accesa / come un lume la coscienza / di tutti quelli che muoiono / come un falò / uno spaventoso incendio / che prende alle finestre / della città e nel mare non si spegne / una coscienza assurda / una torciaorizzonte / la coscienza di tutti quelli che fanno / che stanno finendo / nelle loro ossa di torcia / oggi, domani, sempre.

³⁵⁵ Ivi, p. 107.

³⁵⁶ Ivi, p. 109.

tutto il dolore del mondo. Come ricorda l'epigrafe di tutto il poemetto, il tema principale è infatti proprio quello della compassione, termine che nel greco *esplanchnisthé*, conserva il suo significato di qualcosa che si rompe, si frantuma, perché toccato nel profondo.³⁵⁷ Al centro della compassione c'è dunque un'esperienza di dolore, di sofferenza, necessaria perché il «cuore di pietra» (Ezechiele, 36-26-27), venga sostituito con il «cuore di carne». La scrittura nasce dalla compassione, dalla capacità di accogliere l'altro, oltre i confini della propria identità, dimettendo le difese del proprio io «para colmar la distancia / entre mi miedo y yo» [per colmare la distanza / tra me e la mia paura].³⁵⁸

³⁵⁷ Massimo Cacciari, *Drammatica della prossimità*, in E. Bianchi, M. Cacciari, *Ama il prossimo tuo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 85-141.

³⁵⁸ Chantal Maillard, *Ammazzare Platone*, cit., p. 103.

3.9.4.2 L'architettura del dolore: *Ammazzare Platone* di Maillard e *Appartamenti o stanze* di Carmen Gallo

L'opera di trasformazione a cui porta l'esperienza del dolore, può risolversi in una scrittura che tende a rompere le forme e ad avvicinarsi alla voce del corpo, attraverso schegge e trame del proprio vissuto autobiografico, ma anche, al contrario, in una costruzione calibratissima, frutto di un distacco e di una rielaborazione così meditata della propria vicenda, che non restano quasi tracce dirette del soggetto e dell'esperienza che ha generato la scrittura. È questo il caso di *Ammazzare Platone* di Chantal Maillard e di *Appartamenti o stanze* di Carmen Gallo, due libri che creano uno spazio multidimensionale, dove l'immaginazione e il pensiero aprono continue possibilità di visione e di interpretazione, con una struttura che in Maillard è di impianto filosofico, mentre in Gallo teatrale, vicina a una sorta di dramma interiore, a una coreografia di fantasmi e ombre della psiche. In entrambe le autrici lo sguardo e le sue molteplici possibilità di visione e di prospettiva, gioca un ruolo fondamentale. *Ammazzare Platone* e *Appartamenti o stanze* sono due libri che hanno la capacità di condurre il lettore fino all'ultima pagina senza per questo rompere il mistero che ha sorretto la costruzione poetica, invitando dunque a ritornare all'inizio, ricominciando la lettura e il viaggio. Entrambe le opere sono il prodotto di un'alta consapevolezza e padronanza degli strumenti poetici e compositivi e restano allo stesso tempo lontane dai rischi dell'astrazione e di un cerebralismo fine a se stesso. A muovere questa calibrata costruzione dell'intelletto e della percezione è infatti una necessità autentica che affonda in una ferita attraversata fino a perderne quasi i contorni. Sul libro di Maillard ci siamo già soffermati, attraversiamo ora *Appartamenti o stanze* di Carmen Gallo.

3.9.4.3 *Dentro una casa di specchi*. Su *Appartamenti o stanze* di Carmen Gallo

Teso apparso, con alcune modifiche nel lit blog «Nazione Indiana», il 30 luglio 2017 (<https://www.nazioneindiana.com/2017/07/30/dentro-casa-specchi-appartamenti-stanze-carmen-gallo/>), poi in versione ridotta nel mensile «Poesia», XXI, maggio 2018, n. 337, p. 77.

Lo sguardo è la nostra possibilità di entrare in contatto con le cose, di conoscere, di tracciare un confine. Non guardando ci consegniamo a un regno dove la realtà e la sua percezione si confondono, lo spazio della nostra identità si apre a riflessi e ombre. *Paura degli occhi*, il primo libro di Carmen Gallo, (L'Arcolaio, 2014), dichiara questa condizione fin dal titolo. La frequenza di dettagli isolati del corpo e di verbi all'infinito, sono due tracce di una stessa necessità di difesa nei confronti delle profondità brucianti dell'esperienza, delle emozioni. Siamo sulla soglia da cui si presagisce qualcosa di decisivo, che è invocato e insieme temuto: «come svegliarsi nella luce estrema», «come svegliarsi nella luce intera».³⁵⁹ Il secondo libro di Gallo raccoglie questa forza dirompente che l'esordio annunciava. La preghiera che conteneva fin dall'epigrafe iniziale si compie in *Appartamenti o stanze* (d'if 2017): «Fa' che il tuo occhio nella stanza sia un cero, / lo sguardo un lucignolo, / fammi essere cieco quel tanto / da mettergli fuoco» (Paul Celan).³⁶⁰ Siamo fin da subito condotti in uno spazio interno dove la «paura degli occhi» non è più detta, ma lasciata parlare e agire come in un teatro interiore. Qualcosa di inquietante, inconoscibile e oscuro richiama il lettore-spettatore sempre più dentro, verso zone inaccessibili, pervase da un'angoscia sottile, come in *Inland empire* di David Lynch.³⁶¹ Su ogni cosa che accade si proiettano i tratti di una fiaba nera, allucinata, dove l'orrore è allontanato, trattenuto sullo sfondo. Nei gesti quotidiani, negli interni domestici o di un albergo, vibra la stessa allarmante tensione che si addensa attorno a fatti traumatici (il ferimento con cui si apre il libro, un incidente in tangenziale, un ricovero in ospedale).³⁶² Compaiono sulla scena riverberi di una stessa identità frammentata e smaterializzata: sagome elementari, incise nel bianco e nero, allucinazioni visivo-uditive, fantasmi psichici. Non c'è una distinzione netta tra quelle che potrebbero apparire le figure principali (la donna bianca, la donna con i capelli neri, l'uomo ferito), il coro di donne che li accompagna e quella prima persona plurale, pulviscolare, che sembra vegliare e dirigere ogni cosa. Identità e

³⁵⁹ Carmen Gallo, *Paura degli occhi*, postfazione di Domenico Arturo Ingenito, L'Arcolaio, Forlì 2014, p. 43 e p. 45.

³⁶⁰ Paul Celan, *Poesie. Testo tedesco a fronte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, I Meridiani Mondadori, Milano 1998, p. 155.

³⁶¹ *Inland Empire*, Usa, Polonia, Francia, 2006, 180 minuti, regia e sceneggiatura di David Lynch.

³⁶² Vedi Carmen Gallo, *Appartamenti o stanze*, d'if, Napoli 2016: *L'uomo ha accompagnato il vetro*, p. 13; *L'uomo in tangenziale fissa il vuoto*, p. 27; *L'uomo in tangenziale si guarda intorno*, p. 29; *Non siamo spariti*, p. 39.

fantasma, presenza e suo riflesso, sono intrecciati l'uno nell'altro. È come se lo schermo quotidiano fosse attraversato da una forte interferenza che pervade i normali canali percettivi e ci connette con dimensioni alterate, distoniche, a pochi millimetri dal dissolvimento dell'identità. Da qui probabilmente proviene la forte istanza ordinatrice che presiede al libro e che si esplica non soltanto nella calibrata e perfetta architettura compositiva, ma anche nella capacità di reggere i fili di questa rappresentazione, come in un teatro di burattini, o in una coreografia di movimenti immobili, di gesti essenziali e taglienti come nel teatro danza di Pina Bausch.

Questo libro è a sua volta un appartamento o stanza, qualcosa di simile a una scatola cinese, dove una parete sorge e scompare all'improvviso, una stanza si chiude o si apre dentro l'altra, e non è possibile sapere cosa, come, quando, qualcosa può apparire o svanire. Mano a mano che procede la lettura la sensazione è quella di aggirarsi in una casa di specchi, in un labirinto dove non è possibile distinguere la realtà dalla sua distorsione. A tratti le pareti sembrano di membrana, come fossimo dentro alla mente di qualcuno che ci ospita insieme ai suoi fantasmi. Come recita infatti l'epigrafe tratta da una poesia di Emily Dickinson:

One need not be a Chamber – to be Haunted –
One need not be a House –
The Brain has Corridors – surpassing
Material Place —³⁶³

Alla fine di *Appartamenti o stanze*, prima della *Nota al testo*, Carmen Gallo che è a sua volta traduttrice dall'inglese, fornisce la sua traduzione dell'epigrafe, rimarcando la centralità di questi versi come soglia di attraversamento del libro: «Non devi essere una stanza per essere infestata dai fantasmi, non devi essere una casa; la mente ha corridoi che superano i luoghi materiali».

Gli spazi del libro, le sue stanze e appartamenti, non sono che spazi della mente, in cui si riverbera il terrore dell'incontro più temuto, quello con lo spettro che ci appartiene, che siamo noi stessi «disarmati» e inconsapevoli, noi stessi e insieme l'Atro più temuto e non conosciuto, capace di toglierci la vita, come scrive Emily Dickinson nella poesia citata in epigrafe: «noi dietro noi nascosti – / terribile pericolo – / L'assassino in agguato nella stanza →».

Percorrendo *Appartamenti o stanze* a un certo punto, come nel film *The Others* di Amenábar,³⁶⁴ ci ritroviamo dall'altra parte, tra le voci che premono, abitano lo spazio della nostra vita, della nostra mente. Forse ciò che siamo chiamati a fare è pronunciare il nostro nome per non esserlo.

³⁶³ Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 762-763. «Non occorre esser camera –né casa – / per essere abitati dallo spettro –/ Ci sono nel cervello corridoi / che superan gli spazi materiali →».

³⁶⁴ *The Others*, regia e sceneggiatura di Alejandro Amenábar, Usa, Spagna, Francia, Italia, 2001, 104 minuti.

È proprio quanto accade tra la IV e la V sezione del libro, nel punto in cui la dinamica che lo governa raggiunge il suo acme e apre al suo scioglimento.

Adesso siamo finiti in una stanza ancora più lontana. Qui è sempre buio, ed è sempre freddo. Nessuno viene più a trovarci, ma siamo ancora in due. Prima di sparire pronunciamo il nostro nome e ci tagliamo la lingua che ricresce più lunga e invade tutto, l'appartamento o la stanza.³⁶⁵

Nella prima parte, un'enigmatica presenza plurale agisce su altre figure che vengono governate e accudite come in una casa di bambole. Questo esercizio di controllo avviene attraverso lo sguardo costante che lega il "noi" alle sagome di personaggi che si muovono e compiono azioni, inizialmente ignare del potere a cui sono assoggettate, dei confini della cella che li contiene. Quando arrivano a sfiorarne le pareti, il sistema inizia a entrare in crisi: «la donna nell'albergo si è accorta / che di notte sul letto la guardiamo» (p. 28). Lo schermo paralizzante è ormai infranto. Tra la donna e il "noi" si stabilisce un contatto. Questo comporta un'inversione di ruoli: la donna riacquista autonomia di voce e di movimento, mentre la presenza plurale viene relegata nella «stanza più lontana» (p. 34). È ormai chiara la stretta interdipendenza che vige tra queste ombre della psiche: a farle coesistere è la forza ad ampio spettro dello sguardo, che altro non è, in fondo, che la possibilità di mostrare una storia, di farla accadere davanti ai nostri occhi. Nella IV sezione che fin dal titolo dichiara il suo carattere di svelamento, *Noi siamo qui*, la presenza plurale si palesa nella sua funzione narrativa e nella sua essenza costitutiva: il centro del "noi" è un "noi due" indissolubile, un'identità binaria in cui vige un perfetto rispecchiamento simbiotico che ha la potenza di annullare entrambi, insieme allo spazio che hanno generato.

³⁶⁵ Carmen Gallo, *Appartamenti o stanze*, cit., p. 43.

Da quando siamo finiti nella stanza più lontana abbiamo cominciato a sparire, uno a uno. Se non possiamo guardarla non siamo più sicuri di esistere. Alcuni non ce la fanno, hanno paura, scompaiono. L'uomo che vive con lei ogni tanto apre la porta e prova a farci uscire. Ci chiede di nascosto di tornare, ma noi siamo soltanto incrostazioni nell'intonaco e non sappiamo come fare. Se lei non viene qui scompariremo. Ad aspettarla siamo rimasti solo in due. Non so se ci siamo scelti, so soltanto che mi somiglia. L'altro sente quello che sento io, vede quello che vedo io. Presto diventeremo una cosa sola e spariremo. (p. 38)

Come nella *Trilogia della città di K.*,³⁶⁶ a prendere parola è la voce di un'unità gemellare, infantile, di comunione perfetta. È questa la lingua del libro, una lingua capace di sostenere la pluralità e il dissolvimento del soggetto, da una salda presenza duale. Dalla Kristof Gallo ha probabilmente appreso anche il nitore gelido capace di avvicinare contenuti traumatici e dolorosi, con la precisione di una lente che raggiunge effetti strani.

Questo libro è un contenitore di storie narrate “per stanze”, fotogrammi immobili che si succedono secondo uno svolgimento non sequenziale. Sono storie dentro la storia, che si ripetono come un tema rimosso che torna ad affiorare, nonostante l'ostilità aperta o l'estraneità di chi si trova ad assistere al loro racconto, perché le parole hanno la facoltà di accadere, di occupare la scena, non diversamente dalle altre azioni e fatti presenti nel libro. Così nella prima sezione, dove l'uomo ferito sente la sua stessa storia e piange, fa a pezzi il giornale, chiude a chiave il coro di voci narratrici; così nella penultima, dove di fronte a una storia che torna per due volte a narrarsi, come cercando di avvicinare una verità, «la donna chiude la porta e ci dimentica» (p. 39), l'uomo «torna in cucina, accende la tv» (p. 40). Alla fine è proprio questa sordità, questa mancanza o rifiuto di destinatari della storia, che porta alla sparizione delle voci, al richiudersi dello spazio. La fine della possibilità di narrare coincide infatti con il riassorbirsi nelle pareti di questo “noi due” autore e regista della storia.

La donna è tornata a trovarci, e ci ha chiesto di sparire. Non vuole più ascoltare le storie che raccontiamo. Noi proviamo a toccarla e a baciarla, ma lei è al centro della stanza, e noi non riusciamo a raggiungerla. (p. 41)

Il libro è retto da una complessa costruzione pronominale: dall'impersonalità quasi oggettiva, da referto, delle prime sezioni dietro cui la prima persona plurale cerca di mascherarsi, assistendo impassibile allo svolgimento dei fatti, e garantendo l'esistenza dello spazio stesso

³⁶⁶ Agota Kristof, *Trilogia della città di K. – Il grande quaderno. La prova. La terza menzogna* [1986; 1988; 1991], trad. di Armando Marchi, Virginia Ripa di Meana, Giovanni Bogliolo, Einaudi, Torino 2014.

dell'appartamento o stanza, fino al crescente coinvolgimento del “noi” nelle azioni e nella vita delle figure, all'emergere del “noi due” e al suo svanire lasciando che parli, nella sezione conclusiva, per la prima volta nel libro, un “io”. Come per il sovrapporsi di diverse lenti, ora miopi, ora astigmatiche, in questi testi finali i pronomi oscillano da una persona all'altra per arrivare, solo nei due testi conclusivi, ad assestarsi sulla prima persona che si relaziona a un tu. Questa pronuncia viene come dalla stanza più interna, che è contenuta e contiene tutte le altre: ha assorbito in sé l'indistinto unisono della prima persona plurale, il “noi due”, le voci bisbiglianti. Per questo è stato necessario avvicinarsi alla concretezza e al calore dei corpi, seguire l'esempio degli animali, per combattere l'inconsistenza delle ombre e dei fantasmi psichici, e infine una «caduta» dentro se stessi, qualcosa di simile alla caduta dal balcone di una delle storie narrate. Più che una morte sull'asfalto è in realtà un abbandono per esistere, per raggiungere la propria voce, il proprio spazio di percezione. L'aria che alla fine esce dal petto è un respiro, una salvezza: l'uscita da quel luogo della mente che si era fatto claustrofobico.

gli altri stanno in piedi a guardare

finché resto qui a parlare
 nulla o poco può succedere
 le pareti più delle voci mi costringono
 in questa stanza dove niente
 mi somiglia e niente mi riguarda
 le donne spingono e spingono
 gli uomini stanno in piedi a guardare
 io e te dove andiamo
 dall'altra parte dicono non c'è niente
 aggrapparsi ai corpi, sopravvivere
 anche gli animali si spostano
 migrano dove si gela meno
 la mano preme forte contro lo sterno
 fa uscire l'aria, fa
 allargare il petto sull'asfalto
 la strada sterrata, la fine del selciato
 ancora la caduta più del salto.³⁶⁷

³⁶⁷ Carmen Gallo, *Appartamenti o stanze*, cit., pp. 50-51.

La storia di cui parla questo libro è essenzialmente una storia di formazione, il dramma di una presenza che si afferma attraverso un percorso doloroso e allucinato. Per contenerlo Gallo ha costruito un congegno perfetto, lasciando l'opera a se stessa, alle sue voci-figure che governano da sole lo spazio. Perfino la *Nota al testo* conclusiva è infatti scritta da loro (e per questo va letta con la dovuta cautela, senza lasciarsi sviare, ad esempio, dalla facile chiave fornita, che parla di “uomini e donne che agiscono, ragionano, decidono, parlano con i loro fantasmi”).³⁶⁸ La straordinaria forza di attrazione di *Appartamenti o stanze* aumenta quanto più ci addentriamo in queste pagine, come se la scrittura, nella sua nudità fosse capace di addensarsi, di crescere in profondità, accogliendo le dimensioni di tutte le stanze che ci ha aperto. E forse proprio nell'ultimo testo, nel momento di congedarci dal libro, abbiamo la misura dell'energia che ci ha guidati. Immessi di nuovo in una stanza, non possiamo fare a meno di sentirla vibrare di presenze, di voci che si annidano e potrebbero scaturire da questo forte sommovimento interno che pervade ogni cosa, «un nuovo ordine di calamità» che ingiunge di abbandonare questo luogo, nonostante il «taglio vivo smarginato» del pavimento, e «tutti i vetri che ci parlano» come in un'ultima richiesta di ascolto, prima di scomparire. La tentazione è allora quella di voltarsi indietro e ricominciare, seguendo la corrente circolare che attraversa il libro: l'aria infine uscita dal petto, libera da ogni appartamento o stanza e riconduce sulla soglia, alla prima sezione, *L'aria adesso*.

³⁶⁸ Ivi, p. 54.

Raquel Lanseros (Jerez de la Frontera, 1973), è tra le poetesse spagnole contemporanee della sua generazione, una delle voci più affermate in Spagna e all'estero. Autrice di cinque raccolte di poesia, dall'esordio del 2005 con *Leyendas del promontorio* (Colección de poesía Encina de la Cañada, Madrid), fino al recente *Matria* dedicato a suo figlio (Visor, Madrid 2018 – “Premio de la Crítica” 2019 e “Premio Andalucía de la Crítica” 2018), ha ricevuto numerosi riconoscimenti come il “Premio Unicaja de Poesía”, il “Premio Antonio Machado en Baeza”, il “Premio del Tren”, il “Premio Jaén de Poesía” e il “Premio Adonáis”. Le altre sue raccolte sono: *Diario de un destello* (Editorial Rialp, Madrid 2006), *Los ojos de la niebla* (Visor, Madrid 2008), e per la casa editrice Hiperión di Madrid *Croniria* (2009) e *Las pequeñas espinas son pequeñas* (2013), che è stato tra i libri di poesia più venduti in Spagna nel 2014. Diverse anche le traduzioni all'estero, tra cui la raccolta *Croniria* tradotta in inglese (Valparaíso Ediciones USA, 2014), *Diario de un destello* in francese, *Journal d'un scintillement* (Les Éditions du Paquebot, Paris 2012), e l'antologia italiana *Fino a che saremo Itaca*, tradotta dalla poetessa siciliana Naike Agata La Biunda (CartaCanta editore, Forlì 2016). Dopo tre antologie personali: *La acacia roja* (Ediciones Tres Fronteras, Murcia 2008), *Un sueño dentro de un sueño* (Ediciones 4 de Agosto, Logroño 2012), *A las órdenes del viento* (Editorial Valparaíso, Granada 2012; II ed., ampliada 2015), la sua opera completa è stata raccolta in *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, Visor Libros, Murcia 2016. Come traduttrice ha pubblicato, per Editorial Valparaíso di Granada *Poemas de amor* di Edgar Allan Poe (2013), *Poemas* di Lewis Carroll (2015); *Los ojos de Elsa* di Louis Aragon (Visor, Madrid 2015). Ha curato insieme ad Ana Merino l'antologia *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*, Visor Madrid 2016.

Fino a che saremo Itaca è una scelta di testi tratti dai cinque libri pubblicati da Lanseros fino al 2016, tuttavia non si presenta come un'antologia, e potrebbe sembrare, per come è strutturato, una raccolta a se stante. Non è presente nel libro alcuna nota né altra indicazione che informi sulla scelta dei testi. Come mi ha comunicato l'autrice in una mail, i testi sono disposti in un ordine non cronologico e sono stati scelti da lei. *Fino a che saremo Itaca* sembra non avere riscosso l'attenzione della critica italiana, non ha ricevuto, infatti, nessuna recensione o segnalazione editoriale. Ciò è dovuto in parte probabilmente ai limiti dell'editore, che forse non si è occupato abbastanza della promozione del libro.

La poesia di Lanseros alterna un doppio registro: una riflessione che parte dalla propria esperienza autobiografica, per raggiungere una verità distillata attraverso le proprie esperienze, senza mai cadere nel diarismo o nel confessionale, e una poesia con un tono direttamente

filosofico e meditativo, che affronta temi e questioni che concernono la condizione umana. Questo secondo registro appartiene ad esempio a testi come *La naturaleza inconsistente del ardor* [*La natura inconsistente dell'ardore*], (p. 10), *Cada mente es un sueño de sí misma* [*Ogni mente è un sogno di se stessa*], (p. 99), *La serpiente* [*Il serpente*] (p. 123), dove immagina il tempo come un serpente che si finge morto per uccidere, ingannando, le sue prede. In altri testi traccia il ritratto di figure che incarnano una condizione o uno stato emotivo, come *L'uomo che aspetta* (p. 7), che travolto dalla passione «perdió la esperanza en los abismos / de un corazón humano» [perse la speranza negli abissi / di un cuore umano], conoscendo ogni disgrazia e umiliazione, e come in uno dei suoi testi più memorabili, *Un joven poeta recuerda a su padre* [*Un giovane poeta ricorda suo padre*], (p. 21), dove un figlio fa il bilancio del proprio legame con il padre, con una lucidità da resa dei conti, che non risparmia niente a se stesso, riconoscendosi debitore nei suoi confronti, per tutto ciò che ha ricevuto, con il rammarico di esserne consapevole solo nel momento della perdita dell'altro

Ahora ya sé que pasé por tu vida
como pasan los ríos debajo de los puentes
indiferentes, turbios, orgullosos
con la trivialidad desdibujada
de las pequeñas cosas que parecen eternas.

Muchas veces lo obvio
se oculta tras un halo de extrañeza
tras la costumbre lenta, indistinguible
del aura fugitiva de las vivencias únicas.
Es difícil saber
que la belleza abrupta del vivir cotidiano
tan desinteresada de sí misma
nacida sin clamor ni pretensiones
es en esencia tan mágica y rotunda
que resulta imposible de imitar a propósito.
Y es aún más difícil
comprender que la fiesta de las cosas sencillas
casi siempre termina
mucho antes que la voluntad del festejado.

Inmóvil vi pasar ante mis ojos
el desfile callado de tu vida

con tus sueños cansados en otoño
tus alegrías de puertas para adentro
y tus desvelos discretamente cálidos.
Creo acertar si digo
que nunca te di nada que no fuese
un préstamo a mí mismo.
Te pedí, sin embargo, tantas cosas.

Hoy, inmóvil de nuevo, asisto inerme
a este desfile amargo de tu ausencia
mientras mi corazón, dividido y atónito,
comienza a descubrir, como el poeta,
que la vida va en serio.

Te recuerdo. Hace frío
y el frío me devuelve
aquella forma tuya tan sutil
de ofrecerme a la vez un corazón errante
la suerte en un casino de Las Vegas
la lluvia indescifrable del desierto
los versos de Machado en un suburbio.

Ahora ya sé que pasé por tu vida
indolente y confiado, sin asombro,
como suelen vivir todos los hombres
que no conocen todavía la pérdida.³⁶⁹

³⁶⁹ «Adesso so di essere passato per la tua vita / come passano i fiumi sotto ai ponti / indifferenti, torbidi, orgogliosi / con la trivialità indefinita / delle piccole cose che sembrano eterne. // Molte volte ciò che è ovvio / si nasconde dietro un alone di stranezza / dietro l'abitudine lenta, indistinguibile / dell'aura fuggitiva delle esperienze uniche. / È difficile capire / che la bellezza nuda e cruda del vivere quotidiano / così disinteressata a sé stessa / nata senza clamore né pretese / è nella sua essenza così magica e perfetta / che risulta impossibile imitarla di proposito. E ancora più difficile / è comprendere che la festa delle cose semplici / quasi sempre finisce / molto prima della volontà del festeggiato. // Immobile ho visto passare davanti ai miei occhi / la parata muta della tua vita / con i tuoi sogni stanchi in autunno / le tue allegrie nell'intimità / e i tuoi sacrifici quasi caldi. / Credo di non sbagliare se dico / che mai ti ho dato qualcosa che non fosse / un prestito a me stesso. / Ti ho chiesto, tuttavia, tante cose. // Oggi, nuovamente immobile, assisto inerme / a questa parata amara della tua assenza / mentre il mio cuore, diviso e attonito, / comincia a scoprire, come il poeta, / che la vita procede, davvero. // Ti ricordo. Fa freddo / e il freddo mi restituisce / quella tua forma così sottile / di offrirmi simultaneamente un cuore errante / la fortuna in un casinò di Las Vegas / la pioggia indecifrabile del deserto / i versi di Machado in un sobborgo. // Adesso so di essere passato per la tua vita / indolente e fiducioso, senza stupore, / come sono soliti vivere tutti gli uomini / che non conoscono ancora la perdita».

Il momento risolutore del distacco, è affrontato anche nel testo *Keep alive* (p. 5), che contiene il verso da cui è tratto il titolo del libro italiano di Lanseros. In una sorta di originale attualizzazione del mito, una voce ripercorre il momento della partenza dell'amato-Ulisse e gli augura di rimanere vivo, oltre ogni prova e avversità, «Hasta que seamos Ítaca» [Fino a che saremo Itaca], fino a che saranno diventati loro stessi il luogo del ritorno, la casa. Scrive infatti l'autrice in *En ocasión de todos los finales* [In occasione di tutti i finali]

Yo nunca resistí las despedidas
con su mezcla de muerte y precipicio
con el aroma amargo de la finitud
[...]
Yo nunca resistí las despedidas
porque en cada una de ellas se marchita la voz
de todas las personas que yo he sido
y ya no puedo ser.³⁷⁰

In una recente intervista video realizzata per la rassegna *Respiro. Incontri di ossigenopoesia*, Lanseros afferma l'importanza di mantenere sia l'approdo in se stessi che l'apertura al viaggio, e sostiene di riconoscersi nella figura di Ulisse piuttosto che in quella di Penelope.³⁷¹

[...] un mensaje lírico impregnado de la presencia constante de lo arrebatado, la indagación última de la belleza y el compromiso con el hombre, que constituyen el fundamento desde el que la autora reivindica la necesidad de reelaborar o reinterpretar la realidad a fin de retornar al paraíso perdido o lo que es lo mismo, una apuesta por transformar la vida.

Recensendo l'opera completa di Lanseros, *Esta momentánea eternidad*, José Sarria parla di «una apuesta por transformar la vida» [una scommessa per trasformare la vita].³⁷² La sua poesia è infatti pervasa da uno slancio vitale che supera ogni ferita dell'esistenza, e la porta ad oltrepassare il proprio io, perché «Con una única vida nunca es suficiente» [Un'unica vita non è mai

³⁷⁰ Raquel Lanseros, *Fino a che saremo Itaca*, trad. di Naike Agata La Biunda, CartaCanta editore, Forlì 2016, pp. 16-19, «Non ho mai sopportato gli addii / il loro mescolarsi di morte e precipizio / con l'aroma amaro dell'incompiutezza [...] // Non ho mai sopportato gli addii / perché in ciascuno di essi appassisce la voce / di tutte le persone che io sono stata / e non posso più essere».

³⁷¹ Raquel Lanseros, *Respiro. Incontri di ossigenopoesia*, Accademia Mondiale della poesia (Verona), da un'idea di Michele Afferrante e Laura Troisi. Introduzione a cura di Alfonso De Filippis, intervista di Ottavio Rossani, musiche di Giovanni Allevi, 16 aprile 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=jIvRr2PR1B0>>.

³⁷² José Sarria, *Esta momentánea eternidad*, «Sur - revista de literatura», n. 10, 2017.

sufficiente], (pp. 76-77), e la conoscenza avviene soltanto uscendo dai confini della propria identità: «Es fácil de entender si sales de tu nombre» [è facile capire se esci dal tuo nome], (pp. 84-85). Questa tensione a travalicare i confini della propria soggettività è vissuta all'interno di un forte radicamento nel proprio corpo e di una carnalità accesa e vitale, sensibile al potere dell'eros. Al corpo infatti è riconosciuta una sapienza cieca e anticipatrice, che la ragione può soltanto inseguire e dissezionare per arrivare infine allo stesso risultato della pelle: «Casi todas las cosas las sabías / querido cuerpo mío / frágil lente de fuego». [Quasi tutte le cose sapevi / caro mio corpo / fragile lente di fuoco]³⁷³. Lanseros si confessa apertamente «deudora de la carne» [debitrice alla carne], e affronta con fermezza e coraggio il fuoco di eros, affermando di «Ser súbdito tan sólo de la naturaleza, / no temer a la muerte ni al olvido, / no aceptarle a la vida una limosna» [Essere suddito soltanto della natura, / non temere la morte né l'oblio, / non accettare alcuna elemosina dalla vita], (p. 55). Da questa prospettiva, riconoscendo l'amore come la forza che domina su tutti i viventi e sul loro destino, accetta le sconfitte come in una guerra di trincea (vedi *Canción de la trinchera*, *Canzone della trincea*). Così anche il ritratto dell'amore appassionato e disilluso che fa ne *La mujer herida* [*La donna ferita*], è stemperato da una sorta di sapienza di vita e da uno sguardo che riconsegna le proprie esperienze a un orizzonte più vasto. Il testo più amaro è forse *Que se paren todos los relojes* [*Che si fermino tutti gli orologi*], dove il dolore per la perdita dell'amato è tale da farle desiderare che non arrivi l'alba. Ma è un'eccezione, in una poesia in cui è così forte l'amore per la vita che non è mai presente l'angoscia e la disperazione in se stesse, piuttosto la volontà di attraversarle con umile fermezza, perché «si uno es valiente / las pequeñas espinas son pequeñas» [se uno è coraggioso / le piccole spine sono piccole].³⁷⁴ La tensione ad eternare e a generare di eros è tale da rendere sacro ogni gesto, e vincere la morte. In uno dei testi più belli del libro, *Hacia la luz* [*Verso la luce*] l'autrice stessa si impersona con questa forza:

[...] mira cómo te busco
 en esta momentánea eternidad.
 Quiero guardar el hoy como se guarda
 un templo piedra a piedra.
 No me importa esperar: soy la creación.
 No me importa luchar: soy la creadora.

³⁷³ Raquel Lanseros, *Fino a che saremo Itaca*, cit., pp. 44-45.

³⁷⁴ Ivi, pp. 88-89.

Cuando te encuentre morirá la muerte.³⁷⁵

Ciò che caratterizza la poesia di Lanseros è un luminoso sì alla vita riconosciuta come la sola e più profonda verità: «Ante el placer de respirar me postro. // No hay verdad más profunda que la vida» [Davanti al piacere di respirare io mi prostro. // Non c'è verità più profonda che la vita] (pp. 116-117). Così in *Invocación* [*Invocazione*], in cui, come in una preghiera di esistenza, l'autrice traccia le coordinate della propria identità e del proprio essere, riconoscendole nella capacità di credere sempre nella vita e nelle sue possibilità, anche quando ciò può assomigliare a un'ingenuità o all'ascolto del canto delle sirene, degli amori impossibili, delle fantasie infantili, rifiutando lo scetticismo, il vizio, il cinismo, l'impassibilità; conclude infine chiedendo di potere continuare ad essere poeta, nonostante ogni avversità, mantenendo sempre una riserva di parole, di forza: «Consérvense en mis labios las canciones, / muchas y muy ruidosas y con muchos acordes. // Por si vinieran tiempos de silencio». [Si conservino sulle mie labbra le canzoni, / molte e molto rumorose e con molti accordi. // Nel caso in cui vengano tempi di silenzio]. Questa sua apertura e positiva disponibilità all'esistenza ha le radici in una salda accettazione di sé, del proprio passato come dei propri desideri e mancanze, come scrive in *Aritmética*: «Las cuentas son exactas: / yo soy el resultado» [I conti sono esatti: / io sono il risultato], (pp. 110-111).

Nei suoi versi Lanseros fa un'aperta professione di libertà, riconoscendosi obbediente soltanto «a las órdenes del viento» [agli ordini del vento], alla natura e al principio vitale che riconosce nell'eros, lasciandosi guidare e proteggere dall'allegria,³⁷⁶ contro ogni negatività e peso dell'esistenza, facendo così della sua poesia l'espressione di una giovinezza senza tempo, in una continua disponibilità e apertura alla vita

In nomine libertatis

Si es verdad que el rencor
desgasta y envejece
con su rumor callado de piedra de molino
apuesto por ser joven ahora y siempre.

³⁷⁵ Ivi, p. 93, «Guarda come ti cerco / in questa momentanea eternità. / Voglio conservare l'oggi come si conserva / un tempo, pietra dopo pietra. / Non mi importa di aspettare: sono la creazione. / Non mi importa di lottare: sono la creatrice. // Quando ti incontrerò morirà la morte».

³⁷⁶ Vedi anche il testo *Bendita alegría* (*Benedetta allegria*), pp. 48-51.

Mi casa está vacía
de chivos expiatorios y culpables.
Acumulo tan sólo
el valor necesario para seguir viviendo
bajo la protección de la alegría.
[...]

No frecuento los presos ni los jueces.
Sentencias y dictámenes les dejo
a aquellos que no dudan. Yo sólo estoy segura
que amo la libertad y sus orillas.

Cuando falte, buscadme entre las alas
de un pájaro que escapa del invierno.
Con las manos vacías se hace mejor camino.
No me pesan los créditos. En este mundo nuestro
toda deuda es de juego.³⁷⁷

³⁷⁷ Ivi, pp. 58-61, «Se è vero che il rancore / logora e invecchia / con il suo rumore da pietra del mulino / io scommetto tutto per essere giovane ora e sempre. // Casa mia è vuota / di capri espiatori e di colpevoli. / Accumulo soltanto / il valore necessario per continuare a vivere / sotto la protezione dell'allegria. // [...] Sentenze e dettami li lascio / a quelli che non dubitano. Io sono certa soltanto / di amare la libertà e le sue rive. / Quando mancherò, cercatemi fra le ali / di un uccello che sfugge l'inverno. / A mani vuote si percorre la strada. / Non mi pesano i crediti. Nel nostro mondo / ogni debito è di gioco».

3.9.5.1 La poesia di Lanseros dallo spagnolo all'italiano. *Fino a che saremo Itaca*

Grazie alla disponibilità di Nike La Biunda, abbiamo potuto attingere allo scambio di mail tra la traduttrice e l'autrice, che ha accompagnato il lavoro del libro, in alcuni punti più critici. Ne emerge un confronto puntuale e aperto, su aspetti interpretativi, scelte semantiche, possibilità grammaticali della lingua, in cui la traduttrice dimostra la propria attenzione e rispetto nei confronti della poetica dell'autrice, e Lanseros risponde con piena disponibilità e fiducia, proponendo a volte lei stessa soluzioni che La Biunda accetta. Lanseros ha infatti una buona padronanza dell'italiano, come dimostra anche l'intervista video realizzata per il primo incontro di *Respiro. Incontri di ossigenopoesia* (Accademia mondiale della poesia, Verona, 16 aprile 2020). La Biunda, in quegli anni alla sua prima esperienza di traduzione di un volume organico di poesia, ha in seguito continuato la sua attività di traduttrice dallo spagnolo e dall'inglese, collaborando in particolare con la casa editrice Il Saggiatore.³⁷⁸ La serie di mail che si scambiano dal 23 maggio al 19 agosto 2015, ha come oggetto “gracias, preguntas y traducciones”.

Nella poesia *Contigo* (p. 78), La Biunda ha avuto due incertezze, una di ordine grammaticale, relativa a una dimenticanza della traduttrice (la forma *podría* infatti può essere soltanto un condizionale presente) e una di interpretazione semantica, riguardo all'ultimo verso. Scrive infatti all'autrice in una mail del 23 maggio 2015:

Querida Raquel,

aquí unas preguntas por lo que se refiere al poema *Contigo*:

1. «podría abrazar la arena»: ¿podría en el pasado, verdad?
2. «cuando la eternidad se pronuncia *contigo*»: ¿Quieres decir que la intensidad se llama «contigo» o en el sentido que el yo y el tu pronuncian las palabras «contigo» y esto dará la eternidad? (es una pregunta un poquito rara...)

L'autrice risponde il 7 giugno 2015, scusandosi per il ritardo a causa di un suo soggiorno in Bolivia per un festival di poesia.

Querida Naike:

³⁷⁸ Tra i volumi tradotti di recente, il saggio di John Biguenet, *Elogio del silenzio. Come sfuggire al rumore del mondo*, Il Saggiatore, Milano 2017.

Disculpa por favor la demora. Llevo diez días en Bolivia en un Encuentro de Poesía. Estoy muy contenta de tus progresos con mis traducciones, estoy segura de que será un libro maravilloso en italiano gracias a tu ayuda. Te respondo tus preguntas:

1. Ese podría no es el pasado, sino un condicional. Es como “io potrei”
2. La eternidad se pronuncia contigo porque se convierte en ti. Digamos que contigo y eternidad se fundirían en una misma cosa. “Quando l’eternità si pronuncia con te”.

Il 13 luglio La Biunda invia a Lanseros alcune domande di traduzione su cinque poesie: *A las órdenes del viento*, *El beso*, *Nostalgia*, *Resistencia al cálculo*, *Un joven poeta recuerda a su padre*. La confianza que fa all’autrice di essersi svegliata la mattina alle 6:30 con l’ispirazione per tradurre, dimostra con quanta serietà e autenticità La Biunda stia svolgendo questo lavoro che, riguardando la pubblicazione di un libro di poesia presso un piccolo autore come Carta Canta, non ha certo retribuzioni economiche, ma si basa esclusivamente sulla passione e l’entusiasmo di La Biunda. La sintonia che la traduttrice riconosce nella ricezione della mail di Lanseros, conferma come questo scambio di mail sorregga e sostenga il suo lavoro, sempre aperto alle incertezze e alle tante possibilità di significato che la poesia porta in sé. La Biunda fa riferimento anche a uno scambio con Lanseros tramite l’applicazione whatsapp, che offre l’illusione di una maggiore immediatezza rispetto allo scambio e-mail, ma insieme, di una maggiore frammentizzazione e parcellizzazione della comunicazione. La comunicazione per mail, come sottolinea La Biunda, conserva ancora la forma di qualcosa più solido e stabile, capace di durare nel tempo. E perché riconosce valore alla loro comunicazione, preferisce che avvenga attraverso questo mezzo.

Querida Raquel,
justo ayer me levanté a las 6.30 porque tenía inspiración para traducir (prefiero traducir sólo si me siento dispuesta con el espíritu) y luego recibí tu email...
He pensado que sí, comunicar por wapp es más rápido, pero también menos “permanente”.
Por email, en cambio, las conversaciones quedan y será bonito (y útil), un día futuro, releerlas.

Por ahora estas preguntas bastan. Espero que no sean demasiadas...

Dopo averle posto le domande sulle cinque poesie, La Biunda conclude con un'ultima domanda sulla traduzione della parola «guirnalda», propendendo la resa in italiano con la parola “rosario” (proposta che Lanseros, nella sua risposta, rifiuterà). L'affidamento e la stima di La Biunda per l'autrice sono tali, che ogni affermazione dell'autrice viene accettata senza controbattere, secondo il principio, che l'autrice, in quanto creatrice dei testi, ha anche una preminenza sulle decisioni di traduzione. La Biunda si pone quindi, umilmente, come interprete ed esecutrice delle volontà autoriali, affidandosi alla conoscenza dell'italiano che ha Lanseros. E riconoscendo l'autrice come guida, di fronte all'apertura e densità semantica della parola poetica. Per questo le invia cinque traduzioni che ritiene già definitive, perché Lanseros possa leggerle ed approvarle, o darle eventuali suggerimenti e consigli.

Te agradezco por todo. Te envío 5 traducciones que pienso sean “definitivas”. Dime si te gustan. En *Keep alive* pensé que «guirnalda» sería más bonito traducirla como “rosario”. En italiano la palabra “ghirlanda” se refiere por supuesto a la guirnalda de flores o plantas, pero también es un modo para indicar el rosario para rezar. Dime si quieres que mantenga el significado primario o que ponga este “color”, que a mi me parece precioso. Los poemas son tuyos, decides tú.

Un abrazo grande

Il 1 agosto Lanseros risponde puntualmente alla mail di La Biunda, confortando la sua traduttrice sull'attinenza delle domande, e riconoscendone “l'intelligenza linguistica”. Si sofferma a spiegare l'uso poetico che fa di alcune parole, come del verbo “tomar”

A las órdenes del viento:

«el inspector fiscal /con el que conversara Maiakovski». Se refiere a un poema de Maiakovski. Mi pregunta es: ¿“conversara”, en este caso, tengo que traducirlo como si fuese “conversaba”? Porque en tu traducción está traducido “conversaba”, como indicativo imperfecto. El conjuntivo que tu utilizas me hace pensar a una hipótesis, como si significara “el inspector fiscal con el que Maiakovski le habría gustado conversar de verdad, pero le pudo hablar sólo a través del poema”. ¿Se entiende mi pregunta? (Me hago preguntas muy raras a veces...)

[Lanseros]: Tu pregunta se entiende perfectamente, querida Naike. Y es muy atinada y llena de inteligencia lingüística.

Yo traduje ese “conversara” como “conversaba” porque es el significado más cercano. Se trata de un uso literario del subjuntivo (congiuntivo), que significa que Maiakovski no sólo hablaba de verdad con el inspector fiscal, sino que además lo hacía de un modo habitual y

reiterativo, como una costumbre acontecida en el pasado. Así que creo que la traducción con el imperfecto de indicativo es una buena opción.

2- *El beso*:

-¿“tomadas” en «ganás tomadas» que quiere significar en el específico? ¿Cual “gradación” de significado quieres dar a esta palabra en este caso?

[Lanseros]: «Ganas tomadas» no es un uso muy común del español, sino una especie de licencia poética que yo me he auto-otorgado, al estirar el significado denotativo de “tomar”. Con «ganás tomadas hasta el fondo» quiero expresar el hecho de que las ganas son absolutas, están sujetas al fondo, pues no cabe ni siquiera la posibilidad de tener menos ganas. Quizá se podría traducir por “voglie prese”, si tú consideras que eso tiene sentido. Si no, hay que buscar otra palabra que pueda significar lo que te he comentado.

3- *Nostalgia*:

-«una oportunidad discretamente entera»: ¿en este caso “discretamente” quiere significar “más o menos, no totalmente, casi” o “con discreción, con sensatez”? (Me gustaría en ambos casos. Pero el segundo me parece más poético)

[Lanseros]: Pues en realidad se trata del primer caso, querida Naíke: prácticamente, casi.

- «candor despierto»: ¿“despierto” en el sentido de “luminoso”? “vivo”? ¿o el significado literal como una persona que se despierta por la mañana?

[Lanseros]: Quiere decir vivo.

- «Ni tan siquiera el tiempo te ha sobrevivido»: aquí la pregunta es muy sutil! ¿En este caso, la frase significa que “ni siquiera el tiempo consiguió sobrevivir al tú” o que “a ti no te ha quedado ni siquiera el tiempo”?

[Lanseros]: La primera opción, después de ti no ha conseguido sobrevivir ni siquiera el tiempo.

La traduzione che sceglie La Biunda è, nel primo caso: «un’opportunità quasi totale», e seguendo il consiglio dell’autrice, nel secondo, «candore vivo» e nel terzo: «Nemmeno il tempo ha potuto sopravviverti».

4- Resistencia al cálculo:

«Yo he venido / a ser ola a la vez que miro el mar». ¿“He venido” quieres que lo traduzca con el femenino o con el masculino? Porque en italiano “venido” cambia si el sujeto es masculino o femenino.

[Lanseros]: Mmmm.... Tienes razón. Supongo que “sono venuta”, es mejor opción, pues en este caso el sujeto poético soy yo misma, por tanto, una mujer.

Su *Un joven poeta recuerda a su padre*, La Biunda pone alcune domande riguardo a sfumature semantico-lessicali e a questioni di interpretazione:

[La Biunda]: ¿«vivencias únicas» se refiere a las “experiencias de vida” únicas?

[Lanseros]: Sí, las vivencias únicas son aquellas experiencias vitales poco comunes.

[La Biunda]: «que la belleza abrupta del vivir cotidiano»: ¿“abrupto” en el sentido de “violento, áspero”?

[Lanseros]: Bueno, belleza abrupta se refiere en este verso a la belleza desnuda, descarnada, intensa.

La Biunda tradurrà con «esperienze uniche» il primo caso e con «la bellezza nuda e cruda del vivere quotidiano» il secondo. Nell'ultima incertezza, che risolverà traducendo con «i tuoi sacrifici quasi caldi», chiede aiuto all'autrice, perché il verso le risulta di non facile interpretazione:

[La Biunda]: desvelos discretamente cálidos»: ¿este verso me resulta un poquito oscuro.

Puedes explicármelo? [Lanseros]: Los desvelos son las preocupaciones generadas por el hijo en el padre. *Discretamente cálidos* porque, a pesar de que las preocupaciones son a menudo amargas, en este caso son algo cálidas porque están causadas por ese gran amor paterno-filial.

L'autrice conclude la serie di risposte con un messaggio rivolto alla traduttrice in cui loda il suo lavoro e, come altre volte ha già sottolineato, riconosce la sua “sensibilità e intelligenza linguistica”, e la sua stima per lei. Probabilmente comprende, attraverso le domande di La Biunda, la sua attenzione e cura per le parole che derivano anche dal suo essere, a sua volta, autrice di poesia. La sua conoscenza dell'italiano le permette di seguire da vicino il lavoro di traduzione, arginando le incertezze di La Biunda e guidando le interpretazioni e le scelte semantiche. Conclude infine rispondendo a un'ultima domanda circa l'espressione «guirnalda de deseos» presente nella poesia *Keep alive*. Preferisce “ghirlanda” tradotto con “ghirlanda” piuttosto che con rosario, che ha una connotazione religiosa, e come lei scrive “meno romantica”.

Querida Naïke:

He estado leyendo tus traducciones y me han parecido sinceramente buenas, me identifico mucho con ellas. Percibo en ti una gran sensibilidad e inteligencia lingüística. Es un verdadero honor que seas tú quien traduzca al italiano mis poemas.

En cuanto a las dos opciones que me comentas de guirnalda: ghirlanda o rosario, a mí particularmente me gusta mucho más ghirlanda, porque rosario en español tiene connotaciones menos románticas, mientras que guirnalda es de mis palabras favoritas.

Seguimos en contacto. Millones de gracias por todo y un abrazo interminable,

Raquel

Il 14 agosto La Biunda invia un'altra serie di domande sulla traduzione di sei poesie; torna su un verso della poesia *El beso* su cui si era soffermata nella mail precedente, e aggiunge domande sulle poesie *Hit the road, Jack*; *La serpiente*; *En ocasion de todos los finales*; *Certificado de huella*; *La mujer herida*. Riconoscendo l'aiuto che le sta fornendo l'autrice, esordisce con: «Muchas gracias por contestar a todas mis preguntas y por tus palabras, que me infunden mucha fuerza». E conclude la sua mail dicendo: «Hoy no te hago más preguntas. Está bien así. Dime se te molesto o si te parece que te estoy haciendo demasiadas preguntas. Un abrazo grande».

Lanseros le risponde puntualmente il 19 agosto:

Mi querida Naïke:

No me molestas en absoluto, al contrario, estoy encantada de responder a tus preguntas y percatarme de lo gran traductora que eres, y detallista.

Riportiamo di seguito, poesia per poesia, la domanda di La Biunda, accompagnate dalla risposta dell'autrice.

El beso:

he entendido que quieres decir con «ganas tomadas», pero “voglie prese” no pienso sea la mejor traducción. He pensado esto: «tomadas» hace entender que hay un sujeto que toma, un tú, y el hecho que “no cabe ni siquiera la posibilidad de tener menos ganas” significa que estas ganas se han convertido en necesarias, pero necesarias en un sentido negativo, necesarias porque el tú las ha tomado. ¿Se entiende?

Así, quizás, se podría traducir:

«Tu mi guardi colmo di quanto forgia il godimento,
rivoltandomi il sangue verso l'origine
e ogni voglia che tu hai reso necessaria fino in fondo».

Sé que el verso así traducido es muy largo respecto al tuyo, pero explicitando así el significado me suena muy mejor y queda la dramaticidad de la “pasividad” del hecho, como si el sujeto que habla no puede hacer nada, sólo quedarse con estas ganas.

¿Se entiende? ¿Que te parece? Quizás me estoy totalmente equivocando...

Interessante la risposta che Lanseros fornisce, dimostrando consapevolezza e padronanza della propria poetica, e aiutando la traduttrice a uscire da quella che le sembra un errore di interpretazione e una versione troppo lunga rispetto all'originale.

He leído con atención tu razonamiento, que es brillante, puesto que “no cabe ni siquiera la posibilidad de tener menos ganas” es exactamente lo que quiere decir las ganas «tomadas hasta el fondo».

Sin embargo, en el verso original estas ganas carecen de la menor connotación negativa, al contrario son una expresión de goce de vivir y de libertad personal para amar. Todo lo contrario de la pasividad, es más bien pura acción compartida desde un plano de igual a igual. El sujeto que habla sí puede hacer, experimenta las ganas y toma al objeto de su deseo, lo besa y lo disfruta, tomando las riendas de esta fusión. Por tanto, el verso me parece, además de excesivamente largo, un tanto equivocado en su sentido esencial.

2 – *Hit the road, Jack*:

- «Entretanto en el día que me quieres»: ¿Aquí, *entretanto* es adverbio o sustantivo? Yo lo he entendido como sustantivo, como decir que la autopista es también el entretanto en el día que me quieres.

[Lanseros]: Entretanto es normalmente un adverbio, como bien tú indicas. Sin embargo, en este caso me he permitido la licencia poética de utilizarlo como un sustantivo. Es un modo de decir que igual que la autopista convierte el punto de origen en el punto de llegada tras un viaje, el sujeto convierte este tiempo intermedio, entretanto, en ese momento soñado del

“día que me quieras”, que es, por cierto, es título de uno de los tangos argentinos más famosos.

- Jamás y nunca: en italiano hay también dos palabras para decir *jamás* y *nunca* y son *giammai* e *mai*, pero *giammai* no se utiliza nunca, es como muy antiguo y *literario*. ¿Quieres que mantenga las dos palabras o traduzco las dos con el único *mai*?

[Lanseros]: Puedes traducir las dos con *mai*.

- «placer más sabroso»: ¿que te parece si traduzco con *ricco* (o *intenso*)? *Piacere più saporito* no me suena muy bien en italiano. En italiano es más frecuente decir *piacere ricco* o mejor *piacere intenso*.

[Lanseros]: *Intenso* es una palabra que me encanta y funciona muy bien en este contexto.

3 – *La serpiente*:

- «lo retiene cobarde en el fondo del lago»: ¿*cobarde* se refiere a la juventud o a la serpiente?

[Lanseros]: *Cobarde* se refiere al tiempo, que en este poema es comparado con una serpiente.

Nella poesia *En ocasión de todos los finales*, La Biunda pone una domanda di interpretazione circa un verso che torna per due volte nella poesia, proponendo quattro possibili letture e infine come scusandosi per la domanda. Lanseros risponde incoraggiandola e riconoscendo la sua sensibilità e “forte consapevolezza linguistica”.

4- *En ocasión de todos los finales*:

- «Yo nunca *resistí* las despedidas»; *resistir*, en este caso, significa:

1. nunca conseguí sobrevivir a las despedidas
2. nunca soporté las despedidas
3. siempre me han gustado (y solo yo lo sé) las despedidas y entonces nunca pude resistir a ellas
4. nunca pude oponerme a las despedidas, llegan solas, sin mi voluntad

(Qué pregunta rara...)

[Lanseros]: No es una pregunta rara, sino muy atinada, digna de alguien con una fuerte conciencia lingüística, como es tu caso.
En este contexto, “resistir” significa “soportar”, yo nunca he podido soportar las despedidas.

Riguardo alla poesia *Certificado de huella*, poi non compresa nell’edizione finale del libro, La Biunda chiede:

- «El sueño me cerca como un yunque de plomo»: ¿*me cerca* en el sentido de “rodear”, como en un ataque en la guerra, o en el sentido de “me aplasta porque es demasiado pesado, metafóricamente”?

[Lanseros]: Tiene en este verso el sentido de “rodear”, como en un ataque en la guerra.

- «tu complaciente andamiaje de urgencia»: ¿complaciente en el sentido que provoca agrado, que el bebe está muy cómodo?

¿y, el «andamiaje de urgencia» es lo que se pone cuando un edificio está en el punto de caer, y para impedir que esto ocurra se pone este andamiaje temporáneo? (en el poema representa el útero, se no he equivocado el sentido del poema...).

[Lanseros]: “Complaciente” significa más bien que está dispuesto a complacer, que lucha por agradar.

Andamiaje es efectivamente lo que se pone para sostener a un edificio que amenaza caída, andamiaje de urgencia no se suele decir en español, es una invención para significar cómo tú inventas urgentemente un andamiaje para mí, además complaciente, cómo me proteges y me sostienes. No se refiere al útero, porque la voz narrativa del poema es femenina y lo que está describiendo es un hombre.

L’ultima domanda riguarda la poesia *La mujer herida*. La domanda di La Biunda e il modo anche ironico con cui è posta, è volta a evitare qualsiasi tipo di incertezza e di errore di interpretazione, consapevole che in poesia le possibilità del linguaggio e del significato sono spesso sorprendenti. La risposta di Lanseros, disponibile e pronta, dimostra anche come si sia stabilita tra le due poetesse un rapporto di stima e di amicizia. Lanseros infatti fa qualche accenno alla sua vita quotidiana, aggiornando La Biunda dei suoi spostamenti e viaggi per letture e festival di poesia:

«los versos plateados de poetas infinitos». Aquí me he puesto una demanda un poquito compleja, aunque el verso parece simple, ma yo me complico siempre la vida

«de poetas infinitos» se refiere a los versos (los versos de *los* poetas infinitos) o se refiere a plateados (lo versos que están recubiertos de plata y de poetas infinitos). Sé que la segunda opción parece rara, pero en poesía puede ser todo y nada. La poesía es siempre una sorpresa.

[Lanseros]: Tienes toda la razón cuando dices que la poesía es siempre una sorpresa y puede ser todo y nada. No puedo estar más de acuerdo.

Lo que quería decir es que los versos -que están recubiertos de plata porque son intemporales y tienen mucho valor, fueron escritos por poetas infinitos, que nunca morirán.

Espero que mis respuestas te hayan sido de ayuda.

Estoy en fase de preparación de maletas, porque me voy el domingo a Macedonia, a un Encuentro Internacional de Poesía llamado “Struga Poetry Evenings”.

Volveré a Madrid el 1 de septiembre. Muchas gracias por todo.

Te abrazo muy fuerte,

Raquel

Potrebbe essere interessante, come ulteriore sviluppo di ricerca, analizzare il libro di poesia di La Biunda, *Accogliere i tempi ascoltando*, pubblicato l'anno dopo di *Fino a che saremo Itaca*, per vedere se e come il lavoro di traduzione della poesia di Lanseros ha influenzato la scrittura di La Biunda, se si rintracciano corrispondenze o analogie a livello espressivo e tematico. Allo stesso modo, la lettura della poesia di La Biunda potrebbe gettare luce sulle sue scelte di traduttrice.

3.9.5.2 Onora le spine: Antonella Palermo

Testo apparso, con alcune modifiche, come prefazione al libro di poesia di Antonella Palermo, *La città bucata*, Interno Poesia, Milano 2018.

La poesia di Lanseros, con la sua tensione erotica e la sua esaltazione della sapienza del corpo e della forza dell'allegria, affronta le spine dell'esistenza, riconoscendole per quello che sono: «si uno es valiente / las pequeñas espinas son pequeñas» [se si è coraggiosi / le piccole spine sono piccole] scrive l'autrice nella poesia *Compatriota de los robles* [*Compatriota delle querce*]³⁷⁹, dedicata alla figura del nonno, al suo insegnamento.³⁸⁰ Da questi versi prende il titolo il suo quarto libro, *Las pequeñas espinas son pequeñas* (2013), «una cartografía sentimental y meditativa en tiempo de tormentas» come lo ha definito José Cabrera Martos.³⁸¹

Simile è il percorso che compie, nel suo secondo libro di versi, una poetessa italiana della stessa generazione di Lanseros, Antonella Palermo (Campobasso, 1973). Palermo, che vive e lavora a Roma come giornalista e conduttrice radiofonica, ha esordito nel 2012 con *Le stesse parole* (LietoColle).

La città bucata (Interno Poesia 2018) è un percorso di crescita e di formazione interiore in quattro sequenze. Nella prima sezione, *A ferri scoperti*, Palermo disegna la mappatura di una geografia interiore costellata di faglie e distanze che aprono vuoti tanto più dolorosi quanto a essere in gioco è la possibilità di un legame con l'altro. Questo rapporto con un tu è cercato costantemente, oltre il senso di estraneità e di perdita che si ripresenta nelle vicende, con quella forza tenace e sempre intatta di chi è pronto a combattere inerme, «a ferri scoperti / con l'anima a vista».³⁸² Il proprio bisogno di fondamento non arretra di fronte alle mancanze dell'altro, alle profonde cavità del terreno concesso. Proprio come la città in cui si è ritrovata a vivere, Roma che più volte compare in queste poesie, non semplice sfondo ma vibrazione che attraversa i sedimenti dei secoli e raggiunge i suoi versi. Come in questa poesia da cui trae titolo il libro:

La vibrazione della metro
risale gli ascensori

³⁷⁹ Raquel Lanseros, *Fino a che saremo Itaca*, cit., p. 88.

³⁸⁰ L'importanza della figura del nonno è ricordata anche nell'intervista video realizzata per *Respiro. Incontri di ossigeno poesia*, cit., in cui ricorda la prima esperienza della poesia avvenuta ascoltando il nonno che, suggeritore di teatro, le recita a memoria alcuni versi di *La vida es sueño* di Calderon De La Barca.

³⁸¹ José Cabrera Martos, *Las raíces de la eternidad y el humanismo solidario ne Las pequeñas espinas son pequeñas*, «Sociocriticism», vol. XXXIII, 1 e 2, 2018, p. 256.

³⁸² Antonella Palermo, *La città bucata*, Interno Poesia, Milano 2018, p. 29.

e i piani dei millenni
raggiunge il belvedere.
E punge questa penna
corrente a travertino
conduzione obbligatoria.
Il rigo l'ho riperso
il verso obliquo a scendere
riporta nelle grotte
di una città bucata.
Ma dal buio tra i mattoni
un riflusso adrenalina
questo vomito scrittura.³⁸³

Scrivere è per Antonella Palermo accogliere questo ritmo sotterraneo, questa energia ancestrale che affiora a Roma, attraverso gli strati della città, ma può attingere soprattutto nel ritorno ai luoghi originari, al suo Sannio di «tribù e muggiti», in quella dimensione agreste dove si rivela pienamente la sua identità di donna «ubriaca e guaritrice», fedele a una carica ferina, a un eros vitale e terrestre. È proprio in questa sezione conclusiva del libro che fratture e ferite emotive che costituiscono la retina stessa del suo sguardo, vengono oltrepassate da una consapevolezza piena che scorda la rabbia, dimette la battaglia e nella forza riguadagnata riconosce ciò che le appartiene, «onora le spine».³⁸⁴ È così che questa lingua conquistata attraverso il dolore, perde le spigolosità più acute, i tagli bruschi tra un'immagine e l'altra e quella chiusura difensiva che nel suo esordio (*Le stesse parole*, 2012), ancora pativa come consegna a «falsi dialoghi» con se stessa. Ora in quelle mura si è fatta una breccia. La città che appare è bucata, ma le sue frane e voragini improvvise sono state riconosciute e amate. Assenze e distanze hanno plasmato la materia stessa della lingua, il suo ritmo «in levare». Così l'autrice intitola la penultima sezione del libro; «Se accettassi il tempo debole / mi salverei»,³⁸⁵ scrive liberandosi del peso del dolore. Crepe emotive e psichiche sono diventate il varco da cui percepire l'abbandono che appartiene a ognuno, a ogni cosa, come agli oggetti «dimenticati / al monte dei perduti» (p. 33). Anche dalla separatezza e dall'incomunicabilità, può nascere un sentimento di comunione. Così quel «fotogramma nero» (p. 30) che sembra aprirsi a ogni abbraccio, a ogni incontro, viene illuminato da un legame più ampio, che raggiunge ognuno nella sua solitudine. È questa *religio*, questa fede cristiana e insieme

³⁸³ Antonella Palermo, *La città bucata*, cit., p. 49.

³⁸⁴ Ivi, p. 62. Da questo verso è tratto il titolo dell'ultima sezione del libro.

³⁸⁵ Ivi, p. 55.

arcaica, che alimenta quella particolare perseveranza, molto femminile, con cui Palermo si adopera, nei confronti dei tagli e delle fenditure, chiedendo a se stessa ogni volta «più forza» da donare, più calore per ricomporre e unire. Come in uno dei testi dove, nei gesti di un lavoro casalingo, riconosce il significato di ciò che le spetta come donna

Quando il ferro a vapore spiana i lenzuoli
si formano strade a valle del crespo.
Passerai molto in fretta per non ingiallire,
ma insistere là dove si uniscono i pezzi
è dovere di donna.
Ci vuole più forza
ci vuole calore
dove si uniscono i pezzi.

E tutto va a posto
di nuovo s'innesta fitta la trama.
Il giro dell'asola,
ci vuole più tempo dove si annidano i tagli.
È dovere di donna rimettere addosso
a filo di pelle
il riposo e la sorte di un telo tra noi.

Così in un altro testo dove l'antico modo di fare il bucato, diventa emblema del suo stare nel corpo; come da «cenere a pugni» e «grasso animale» si compone il sapone, così questo suo particolare fare - *poiein*, porta a passaggi di stato e mutamenti. Per la poesia di Palermo la trasformazione fondamentale è avvertire finalmente la presenza vicina di quel tu capace di liberarci da noi stessi: «Mi serve un tuo soffio / per non esserci più / e lasciare che estesa / e spudorata e grande / tu sia» (p. 70). Riconoscendosi in un bocciolo di papavero che aspetta il gesto dell'altro per aprirsi, Palermo conclude questo libro nella tensione verso una ritrovata pienezza e identità.

3.9.6 Llanos Gómez Menéndez, la voce di un'antica colpa: *Cartas de Caín*

Llanos Gómez Menéndez è una delle voci più interessanti della poesia contemporanea spagnola, tra la generazione di autori nati negli anni Settanta. Ha pubblicato due libri di poesia *Arco Voltaico* (Amargord Ediciones, 2014), e *Cartas de Caín* (Ars Poetica, 2020), entrambi con introduzione di Eduardo Pérez-Rasilla, in cui affronta il tema della colpa attraverso l'ibridazione dei generi, tra poesia, prosa poetica e scrittura drammaturgica. È autrice inoltre dell'opera teatrale *Batallón ciclista. Futurdrama en cuatro actos*, e della prosa poetica *La città di Dite* (segnalata al Premio Lorenzo Montano 2013).

Dopo il Dottorato di ricerca presso l'Università Complutense di Madrid ha insegnato alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Valladolid, e in diverse università pubbliche e private, tra cui, di recente, all'Università Rey Juan Carlos TAI. Attualmente insegna Tecniche della ricerca qualitativa, all'Università Internazionale della Rioja. Le sue ricerche si sono incentrate sulla comunicazione di massa e sull'arte, la letteratura e il teatro d'avanguardia, occupandosi in particolare di Filippo Tommaso Marinetti, di cui ha curato e tradotto per le edizioni DVD di Barcellona il *Manifesto Tecnico della Letteratura*, il *Manifesto del Futurismo*, il *Manifesto del Teatro Sintetico*, e le opere teatrali marinettiane del teatro sintetico futurista contenute nel volume *Expresiones sintéticas del Futurismo* (2008), e a cui ha dedicato i saggi *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad* (Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2008), e, con Alessandro Ghignoli, *El Futurismo, la explosión de la vanguardia*. (Vaso Roto Ediciones, 2011). Ha collaborato con la Fundación Juan March per l'edizione del catalogo *Depero Futurista* (2014), di cui ha curato la parte storica e scritto il testo dedicato al teatro. Nel 2016 ha curato e tradotto il libro di Marinetti *El poema deshumano de los tecnicismos. Composiciones escogidas* (Libros del Aire). Per la rivista «Cuadernos Hispanoamericanos», in occasione del suo cinquecentesimo numero, ha curato il dossier *Las vanguardias en Hispanoamérica* (febbraio 2017) e si è occupata dell'avanguardia in Argentina.³⁸⁶ È direttrice della collana Tíaso Furioso dedicata al teatro e alle arti sceniche.

La sua ricerca, oltre che come studiosa e come autrice, l'ha portata ad occuparsi attivamente di teatro, curando laboratori di teatro d'Avanguardia e dando vita a diverse iniziative e progetti culturali come la piattaforma per la ricerca in comunicazione e arti sceniche "Sala de Ensayo", l'omonimo programma radiofonico per Radio Círculo- Círculo de Bellas Artes de Madrid, e la compagnia il LOCO-MOTORA TEATRO.

³⁸⁶ Consultabile online in questo sito: <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/las-vanguardias-en-hispanoamerica/>>.

Arco Voltaico è un libro originale e anomalo nel panorama della poesia contemporanea spagnola, sia per la sua scrittura ibrida tra poesia e teatro, sia per la sua forte tensione performativa. Un libro nutrito della ricerca di Gomez sull'Avanguardia storica, dove è forte la presenza della letteratura italiana, non soltanto attraverso Marinetti, di cui Gómez è tra le principali studiose spagnole, ma anche attraverso Dante, padre del plurilinguismo e della necessità di accogliere tutta la realtà nella scrittura. *Arco Voltaico* è un'opera sperimentale per la sua forma aperta, ma anche per il tentativo di avvicinarsi a un pubblico che non sia quello della ristretta cerchia dei lettori di poesia. Il libro è infatti, come ha scritto Alessandro Ghignoli, «un espectáculo organizado por unidades de fragmentos [...] que hace del lector un verdadero actor; al oyente le convierte en director de escena».³⁸⁷

Come il precedente *Arco voltaico*, anche *Cartas de Caín* si caratterizza per una scrittura matura e sorvegliata, nutrita degli studi dell'autrice e del suo personale attraversamento dell'Avanguardia. Il controllo dei mezzi espressivi si esplica sia nei singoli testi, che nella struttura complessiva del libro, che risponde a una precisa e calibrata architettura di rimandi semantici. Quella di Gómez è una poesia dove la voce dell'io poetico e della sua esperienza personale è filtrata nel dialogo e nell'interazione con altre figure e presenze, spesso appartenenti al mito classico e biblico o a riferimenti letterari più o meno espliciti.

Riflettendo sul significato del titolo *Cartas de Caín*, Pérez-Rasilla ipotizza il rinvio a una corrispondenza epistolare con questa figura errante e tormentata, sia alle carte «de un juego en el que presumiblemente Caín perderá la partida» [un gioco in cui presumibilmente Caino perderà la partita].³⁸⁸ Tralascia così il fatto che in realtà, nel destino di Caino, è compresa, come insegna la *Genesi*, la storia dell'umanità. Sarebbe infatti lui il primo nato da Adamo ed Eva e il capostipite della stirpe umana.

Carta in spagnolo ha anche il significato burocratico di “documento”, “certificato”, quello politico di “carta costituzionale”, e quello geografico di “mappa”. Tuttavia, è sufficiente dare una scorsa ai titoli delle sezioni del libro, per comprendere che, il riferimento principale a cui allude l'autrice, è quello alle carte dei Tarocchi: *Baraja Visconti-Sforza*, il titolo della seconda sezione, si riferisce infatti a mazzi di Tarocchi realizzati attorno alla metà del XV secolo alla corte dei Duchi di Milano, da cui si sono probabilmente originati i mazzi classici e in particolare la loro variante marsigliese. Questa sezione è infatti a sua volta tripartita in tre sequenze che si intitolano: *La torre*; *El eremitaño*; *La papisa* [La torre; L'eremita; La papessa] che sono, a loro volta carte degli arcani

³⁸⁷ Alessandro Ghignoli, *La lengua performativa de Llanos Gómez Menéndez: entre poesía y teatro*, «Poéticas», n. 3 dicembre 2016, pp. 85-99, cit. p. 87. L'articolo è disponibile anche online qui: <<http://www.poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/45>> [«uno spettacolo organizzato per unità di frammenti [...] che fa del lettore un vero attore; converte l'ascoltatore in regista teatrale»], traduzione nostra.

³⁸⁸ E. Pérez-Rasilla, *Prólogo*, in Llanos Gómez, *Cartas de Caín*, Ars Poetica, Oviedo 2020, p. 11. Traduzione nostra.

maggiori: la sedicesima, la nona, la seconda. Sarà dunque importante soffermarsi sui significati e temi principali a cui vengono associate queste carte.

La torre di pietra colpita e incendiata da un fulmine, da cui precipitano due persone di cui una con la corona sul capo, rappresenta un cambiamento improvviso, una distruzione imprevista: ciò in cui eravamo soliti vivere e rifugiarci, ciò che credevamo solido e sicuro, è andato in frantumi. È necessario abbandonare il passato, anche in modo traumatico, e accettare il cambiamento, altrimenti si resterà uccisi. L'epigrafe del libro tratta dalla novella *El colloquio de los perros*³⁸⁹ di Cervantes, riporta le parole di Cipión, che dice: «—No más, Berganza; no volvamos al pasado: sigue, que se va la noche, y no querría que al salir el sol quedásemos a la sombra del silencio». Questo invito perentorio a non tornare al passato e ad andare avanti, con la possibilità di vita che si apre nel racconto, attraverso le parole, è probabilmente uno dei temi centrali del libro, ripreso nel significato della carta e della sezione *La torre*, così come nella figura di Caino che, se non fosse capace di proseguire, se rimanesse schiacciato dal passato e dalla colpa, chiuderebbe con la sua esistenza, anche la storia del genere umano. È invece in questo movimento in avanti, in questa capacità di lasciarsi alle spalle, che si dà il flusso della parola e della vita.³⁹⁰

L'eremita, un anziano con lunga barba bianca, che regge una lanterna accesa e si appoggia a un bastone, rappresenta la saggezza e la prudenza, la necessità della solitudine e del raccoglimento interiore, una vita umile e semplice, per custodire luce e ricchezza spirituale. La papessa, una sacerdotessa seduta su un trono di pietra, con la falce della luna crescente ai piedi, ha calma, distacco e purezza interiore. Rappresenta la forza dell'intuizione, la capacità di vedere ciò che è nascosto e di prevedere il futuro.³⁹¹ Questa sezione centrale riferita alle immagini dei tarocchi fa da cardine tra la prima, *De presencias*, formata da un dialogo tra due interlocutori legati dall'esperienza della terapia, probabilmente un analista e una sua paziente, e l'ultima, *Desde la sombra*, dove torna la figura della Sibilla, sacerdotessa di Apollo. Il rapporto che ha la sezione centrale, come cardine tra la prima e la seconda, può aprire a diverse interpretazioni. È importante ricordare la vicinanza di Jung alle carte dei Tarocchi, nelle quali riconosceva il deposito di archetipi di trasformazione:

³⁸⁹ Il titolo di questa novella compresa nelle *Novelas ejemplares* [1613] di Cervantes è in realtà *Novela, y coloquio, que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del Campo, a quien comúnmente llaman "Los perros de Mabudes"*. La novella si può leggere in rete in spagnolo nel sito dedicato a Miguel Cervantes (<http://miguelde.cervantes.com/>) e in traduzione italiana di G. A. Novilieri Clavelli e D. Fontana in questo sito dell'Università di Padova: <http://cervantes.cab.unipd.it/public/>). In italiano le *Novelle esemplari* sono disponibili con traduzione e cura di P. L. Crovetto, per Einaudi, Torino 2002.

³⁹⁰ Questo tema è molto presente nel mito, basti ricordare, ad esempio, le Gorgoni che pietrificano chiunque incroci il loro sguardo, Orfeo che voltandosi indietro verso Euridice, non riesce a salvarla dal regno dei morti, o la moglie di Lot che, voltandosi indietro a guardare Sodoma distrutta, si trasforma in una statua di sale (*Genesi*, 26;19).

³⁹¹ Per una interpretazione del significato dei Tarocchi, tra folklore, fiaba, letteratura e mito, vedi F. Matteoni, *Dal Matto al Mondo. Viaggio poetico nei tarocchi*, effequ, Firenze 2019.

Esse sono immagini psicologiche, simboli con cui si gioca, come l'inconscio sembra giocare con i suoi contenuti. Esse si combinano in certi modi, e le differenti combinazioni corrispondono al giocoso sviluppo degli eventi nella storia dell'umanità. [...] sono una sorta di idee archetipiche, di natura differenziata, che si mescolano ai componenti ordinari del flusso dell'inconscio, e perciò è adatto ad un metodo intuitivo che ha lo scopo di comprendere il flusso della vita, forse anche predire eventi futuri, eventi che si presentano alla lettura delle condizioni del momento presente. [...] l'uomo sempre ha sentito la necessità di trovare un accesso attraverso l'inconscio al significato di una condizione presente, perché c'è una sorta di corrispondenza o somiglianza fra la condizione prevalente e la condizione dell'inconscio collettivo.³⁹²

Questo significato archetipico dei tarocchi potrebbe essere il collegamento con la sezione iniziale, dedicata al dialogo terapeutico. La sezione centrale potrebbe contenere in sé le immagini-vicende che si proiettano nella sezione conclusiva, o al contrario, avere la funzione di flash back rispetto a ciò che accade nella scena iniziale. Concorre comunque, insieme alle altre sezioni, a mostrare uno degli aspetti e forme in cui si manifesta il reale: presenze, immagini archetipiche, emanazioni dell'ombra.

Nella prima sezione, *De Presencias*, il lettore è immerso all'interno di un dialogo terapeutico che si percepisce già avviato nel tempo, per la conoscenza e intimità che i due interlocutori hanno acquisito. Il tema iniziale riguarda una scena dell'infanzia che la paziente non è sicura di potere affrontare. Esordisce dicendo infatti che «en los días previos a la sesión me pregunto si estoy preparada para continuar [...] Algunos pasajes de la infancia asaltan el presente y se asientan dominando un extenso territorio, cuya magnitud me detiene».³⁹³ Il motivo principale è lo stesso riportato nell'epigrafe di Cervantes: la necessità di lasciare il passato alle spalle. «El pasado se filtra en las grietas del presente» [Il passato si infila nelle fenditure del presente] le risponde infatti l'analista. La paziente ammette di sentirsi «pequeña» [piccola] di fronte a questo tema, e prova ad addurre la motivazione di «una formación más sólida» [una formazione più solida] che potrebbe aiutarla. Il dialogo si sposta così verso la descrizione di una terapia di gruppo a cui la paziente ha partecipato. La paziente riporta all'analista le dinamiche relazionali che si sono create, facendo riferimento ad alcuni protagonisti attraverso nomi cifrati che alludono a caratteristiche

³⁹² Carl Gustav Jung, *Visioni. Appunti del Seminario tenuto nel 1930-1934 da C. G. Jung*, a cura di C. Douglas, trad. e cura di L. Perez, M. L. Ruffa, Edizioni Magi, Roma 2004. Vedi anche E. Casale, *Jung e le carte dei tarocchi: uno sguardo "psicologico" ad antiche tradizioni*, jungitalia, 1 ottobre 2019, <<https://www.jungitalia.it/2019/10/01/jung-tarocchi-carte-psicologia/>>, e G. Lonardoni, *Carl Gustav Jung e il Tarocco. Sincronicità e divinazione*, <<http://www.associazioneletarot.it/page.aspx?id=194>>.

³⁹³ Llanos Gómez Menéndez, *Cartas de Caín*, cit., p. 25. [«alcuni giorni precedenti alla seduta si domanda se è preparata a continuare. [...] Alcuni passaggi dell'infanzia invadono il presente e si insediano dominando un ampio territorio, la cui grandezza mi ferma»]. La traduzione dallo spagnolo di tutti i passi del libro citati, è nostra.

comportamentali e psichiche come *El Viejo Diplomático*, *El Fauno*, *El Furibondo Peter Pan*, o a nomi comuni come: la terapeuta Dolores, il direttore del Centro Domenico. La descrizione dettagliata delle interrelazioni all'interno del gruppo e dei suoi conducenti fa affiorare una ferrea gerarchia che lascia spazio ad atteggiamenti tirannici e di vassallaggio e mostra infine «el perverso jueguecito que implicaba a todos» [il perverso gioco che coinvolge tutti] (p. 33). In questa situazione, l'atteggiamento che l'analista suggerisce, e quello in cui la voce narrante si riconosce è quello di «contemplar la situación a través de los ojos de Casandra» [contemplare la situazione attraverso gli occhi di Cassandra] (p. 27), dall'isolamento di chi osa dare voce al dissenso, mostrare la realtà. La paziente afferma infatti la sua difficoltà a riconoscersi appartenente a un gruppo, di poterlo sostenere se non per un tempo limitato e fugace, e sempre con «la sensación de pasar inadvertida, una sombra, un accidente, una irregularidad» [la sensazione di passare inavvertita, un'ombra, un accidente, un'irregolarità] (p. 34). E collega questa sua tendenza al non potere o non volere occupare il centro, strategia che le ha garantito per molto tempo la sua sopravvivenza, e che rinvia anche alla sua inesperienza e alla paura di occupare un posto di primo piano che irrimediabilmente collega, per la sua storia personale, a una totale assenza di empatia. L'analista la riconosce nel personaggio di Sisifo, condannato a una fatica che non ha alcuna meta o ricompensa, se non quella della ripetizione. Immagine dell'uomo contemporaneo che vive il “sentimento dell'assurdo” nella lettura di Camus.³⁹⁴ La paziente concorda nell'individuare uno stato di inerzia da rompere, cosa che però le provoca molta paura. Questo apre uno dei passaggi chiave del dialogo.³⁹⁵ L'analista infatti ricostruisce la loro conversazione, come un gioco a nascondino,³⁹⁶ in cui la paziente lo ha guidato, tra svolte e strade chiuse, mostrandogli una continuità: «La sombra» [L'ombra] (p. 36), che è, come riconosce la paziente, il solo luogo in cui riesce a stare. Questo tema apre un collegamento diretto con la sezione finale del libro, che si intitola appunto *Desde la sombra*. Si torna così, dopo una lunga parentesi, al tema centrale del dialogo, che era stato menzionato all'inizio: alcuni passaggi dell'infanzia che continuano ad agire sul presente, bloccandola. La paziente riconosce infatti «que necesite este momento preparatorio antes de mirar la herida» [aveva bisogno di questo momento preparatorio per guardare la ferita] (p. 36). Con questa consapevolezza tornano ad analizzare l'esperienza del gruppo terapeutico, che la paziente riconosce come «un lugar hostil en el que la supervivencia depende en gran medida del grado de sometimiento a la homogenización; [donde] mi naturaleza tendente a la

³⁹⁴ Albert Camus, *Il mito di Sisifo. Saggio sull'assurdo* [1942], trad. di A. Borrelli, Bompiani, Milano 2013.

³⁹⁵ L'altro è avvenuto a p. 33 quando, dopo la dettagliata analisi dell'esperienza di terapia di gruppo, l'analista domanda: «Dime, qué tiene que ver todo esto contigo».

³⁹⁶ Il riferimento al gioco, che torna nel dialogo qui, dopo il riferimento al «perverso jueguecito que implicaba a todos» (p. 33), va collegato forse anche a quello del gioco dei Tarocchi, a cui è ispirata la seconda sezione.

desobediencia ante el tirano me convierte en un elemento tan conveniente como amenazante».³⁹⁷ È allora che si profila l'ombra di Caino, del colpevole, del capro espiatorio. Gli atteggiamenti dissidenti della paziente possono infatti trasformarla «en el emenigo común» [nel nemico comune] (p. 37). Allora patisce l'isolamento, inizia la ritirata, e infine abbandona il gruppo, convogliando su di sé l'immagine di chi incarna i primi sintomi di una situazione che più tardi emergerà come generale. Mentre il gruppo è uno spazio adatto per l'impunità in quanto permette che le responsabilità individuali vengano trasferite (p. 39), ciò che patisce la paziente è «la diferencia contemplada como tara» [la differenza contemplata come tara], quello che in Caino è il marchio, ben leggibile, che Dio gli lascia sulla fronte per proteggerlo da chi vorrebbe ucciderlo. Come anticipano le figure mitologiche in cui la paziente si riconosce, Cassandra e Sisifo, ciò che patisce è un'impossibilità di incidere sulla realtà: tutti gli strumenti di analisi e di comprensione che possiede si risolvono per lei in una «paralisis desoladora» [paralisi desolante] (p. 40). L'analista la guida però a vedere il suo atteggiamento di distacco come l'unica decisione possibile e la più intelligente:

entiendo tu deseo de desenmascarar al perverso, pero eso conlleva mucho esfuerzo, mucha energía y la existencia de varias personas que, de forma simultánea, aunque no necesariamente coordinada, estén dispuestas a llevar a cabo esa empresa y a asumir las represalias correspondientes; como ya sabrás, es un panorama poco frecuente. La decisión más inteligente es poner distancia; lo demás son fantasías.³⁹⁸

La paziente concorda con l'analisi del terapeuta, riconosce infatti che «no hay modo de contrarrestar el discurso oficial» [non c'è modo di contrastare il discorso ufficiale] (p. 41). Si profila così, verso la fine del dialogo, un orizzonte di significato politico ed estetico, di riflessione sul ruolo e la possibilità dell'arte di incidere nel presente. La voce che si riconosce l'autrice è quella minoritaria, che viene dai margini, che si fa portatrice di un ordine diverso da quello dominante. Una voce apparentemente perdente, solitaria, eppure, come insegna il mito di Caino, quella su cui si fonda la storia umana. Come scrive Ghiannis Ritsos, in uno dei monologhi di *Quarta dimensione* dove attualizza e rivista figure marginali del mito greco, la storia dell'uomo inizia

³⁹⁷ Llanos Gómez Menéndez, *Cartas de Caín*, cit., p. 37 [«un luogo ostile dove la sopravvivenza dipende in gran misura dal grado di sottomissione all'omologazione; [dove] la sua naturale tendenza alla disobbedienza al tiranno la converte in un elemento utile quanto minaccioso»].

³⁹⁸ Ivi, p. 41 [Comprendo il tuo desiderio di smascherare il malvagio, però questo comporta molto sforzo, molta energia e la esistenza di diverse persone che, in forma simultanea, sebbene non necessariamente coordinata, siano disposte a compiere questa impresa e ad assumersene le rappresaglie corrispondenti; come già saprai, è una situazione poco frequente. La decisione più intelligente è porre una distanza; il resto sono fantasie.

forse dove, oltre l'ombra della colpa, delle vicende tragiche e del male che si perpetua, «qualcuno resiste senza speranza»:

Ah, sì, quante battaglie, eroismi, ambizioni, superbie senza senso,
sacrifici e sconfitte e sconfitte, e altre battaglie, per cose che ormai
erano state decise da altri in nostra assenza. E gli uomini, innocenti,
a infilarsi le forcine negli occhi, a sbattere la testa
contro il muro altissimo, ben sapendo che il muro non cede
né men si fende, per consentirgli di vedere almeno da una fessura
un po' di azzurro non offuscato dalla loro ombra e dal tempo. Eppure – chissà –
là dove qualcuno resiste senza speranza, è forse là che inizia
la storia umana, come la chiamiamo, e la bellezza dell'uomo
tra ferri arrugginiti e ossi di tori e di cavalli,
tra antichissimi tripodi su cui arde ancora un po' di alloro
e il fumo sale nel tramonto sfilacciandosi come un vello d'oro [...].³⁹⁹

Prendere la voce di Caino, significa per Gomez anche, probabilmente, assumere in sé attraverso la propria apertura al sentire, il dolore e la colpa che gli altri scansano, non percepiscono. Come scrive Lella Ravasi Bellocchio:

sono questi “normali” senza colpa, senza sofferenza, ad essere portatori di vuoto, a scaricare la quantità di coinvolgimento nella vita – rifiutata, evacuata – su altri che vivranno con sensibilità al loro posto. Spesso si ha l'impressione che il sentimento del dolore sia vissuto in modo vistoso lacerante da qualcuno che finisce per farsene carico per tutti [...].⁴⁰⁰

Il dialogo terapeutico che apre *Cartas de Caín* ha una struttura circolare, si conclude infatti rinviando all'inizio, a quel tema che, nel resto del libro incontrerà altre forme e altre presenze per essere affrontato: «Tu infancia y el perverso» [La tua infanzia e il perverso] (p. 41). L'intelligente trama con cui è strutturato questo dialogo mostra come la scrittura di Llanos Gómez Menéndez, si generi da una necessità autentica che affonda in una ferita personale, avvicinata attraverso una fitta intelaatura intellettuale, nutrita della costante ricerca intellettuale dell'autrice. Per questo, come Maillard e come Gallo, Gómez non corre il rischio di una scrittura astratta e cerebrale, perché alimentata da un'esperienza personale, la cui sorgente resta sempre viva, per quanto densamente filtrata e accuratamente incanalata. In *Cartas de Caín* l'autrice rielabora una ferita

³⁹⁹ Ghiannis Ritsos, *Elena*, in Id., *Quarta dimensione*, Trad. di Nicola Crocetti, Crocetti Editore, Milano 2013.

⁴⁰⁰ Lella Ravasi Bellocchio, *Nonostante tutto. Il dolore innocente*, Moretti & Vitali, Bergamo 2017, p. 56.

dell'infanzia attraverso la ferita dell'infanzia dell'umanità, passando dall'analisi psicologica all'attualizzazione e riscrittura del mito della Genesi, riuscendo attraverso questa semplice apertura di prospettiva, a disperdere e trasformare un dolore che, dalle profondità dell'io, diviene universale. Nella sezione seguente infatti la voce è data direttamente a una prima persona singolare che afferma: «yo soy Caín, yo soy la Culpa» [io sono Caino, io sono la Colpa] (p. 49).

3.9.7 Vetri nella pelle, Violeta Medina

Violeta Medina è nata a Coquimbo (Cile) nel 1968, e vive dal 1993 a Madrid. Ha doppia cittadinanza, cilena e spagnola. Giornalista di professione, ha pubblicato sei libri di poesia: *Juegos de humedad* (2000), *Penta Gramas* (2004), *El reflejo* (in spagnolo e bengalese - 2010), *Grietas para tu espejo* (in bengalese - 2013), *Piel de vidrio* (con l'e-book in cinque lingue *Vidrios en la piel* - 2013), *Cristales en el tiempo* (Huerga & Fierro Editores, 2017). Con Laura Pugno e Francis Catalano è autrice della plaquette trilingue *Nos habita* (Meninas Cartoneras, Madrid 2013).⁴⁰¹ Ha collaborato all'antologia *Latitudes extremas: doce poetas chilenas y noruegas* (Madrid, 2003) e partecipato alla revisione e adattamento in spagnolo delle antologie *Espejo de tierra/Earth mirror*, poeti contemporanei mapuche e poeti aborigeni australiani (2008)⁴⁰² e a *La pared de agua. Antología de poesía bengalí contemporánea* (2011) curata da Subhro Bandopadhyay, che raccoglie le voci di quaranta poeti bengalesi di diverse generazioni.⁴⁰³ Ha infatti vissuto nel 2009 alcuni mesi a Calcutta, collaborando con Subhro Bandopadhyay, vincitore della “I Beca Intenacional Antonio Machado”, e traduttore di diversi poeti contemporanei spagnoli. Ambientazioni indiane tornano nel suo ultimo libro, *Cristales en el tiempo*, di cui ho tradotto alcuni testi per l’«Annuario di Argo – Poesia del nostro tempo» (2018) e Officina poesia di «Nuovi Argomenti online».⁴⁰⁴ Altre traduzioni in italiano realizzate da Laura Pugno sono apparse sulla rivista «Smerilliana» (n. 19, 2016). Nel 2019 l'autrice è stata ospite del festival “Ritratti di poesia” a cura di Vincenzo Mascolo (Sala del tempio di Adriano, Roma), e suoi testi sono stati pubblicati nel relativo catalogo.⁴⁰⁵

Medina è un'autrice che ama sperimentare la dimensione orale e performativa della poesia, realizzando interazioni tra parola, materiali audiovisivi, musica e danza.

L'immagine e Internet offrono un campo enorme per la poesia. Si può sperimentare dall'immagine alla parola o viceversa. Questo è ciò che ho tentato in questa silloge visuale

⁴⁰¹ Plaquette edita in 250 esemplari unici, con 50 copie realizzate specialmente per l'Italia. Ogni copertina è decorata con un ricamo artigianale creato da un workshop di donne indiane del Bengala Occidentale, realizzato grazie alla ONG “Colores de Calcuta” di cui Violeta Medina è socia fondatrice.

⁴⁰² *Espejo de tierra/Earth mirror*, a cura di Violeta Medina, Gonzalo Rojas, Frank Tressler, Chilean Embassy, Canberra 2008. Contiene i testi di cinque poeti contemporanei mapuche e cinque poeti contemporanei aborigeni australiani.

⁴⁰³ Vedi la recensione di Antonio Colinas, *La pared de agua. Antología de poesía bengalí contemporánea*, «El Cultural», 23 marzo 2012, consultato il 29 maggio 2012, <<https://elcultural.com/La-pared-de-agua-Antologia-de-poesia-bengali-contemporanea>>.

⁴⁰⁴ Franca Mancinelli (a cura di), *Oltre la cordigliera. Intervista a Violeta Medina*, «Annuario di Argo – Poesia del nostro tempo. Confini», Istos Edizioni, 2018, pp. 38-47; *Cristales en el tiempo*, traduzione di Franca Mancinelli, «Nuovi Argomenti», 3 ottobre 2017, consultato il 29 maggio 2020, <<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/cristales-en-el-tiempo/>>; *Due voci. Inediti e traduzioni*/10, «Nuovi Argomenti», 31 marzo 2019, consultato il 29 maggio 2020 <<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/due-voci-inediti-e-traduzioni-8/>>.

⁴⁰⁵ *Ritratti di poesia, 2006-2019*, Fondazione Cultura e Arte, Roma 2019.

[*Vidrios en la piel*] e ora sto lavorando con un esperto in video 3D ed è molto forte quello che mi porta. In questa tappa iniziale lo sto usando per le mie performance, però voglio realizzare più avanti una costruzione in parallelo di video e di poesie. Il libro è nelle mani del lettore, però ci sono anche nuovi campi per parlare in poesia, per sperimentare, per creare dalla metafora allo stato puro che sono le immagini.⁴⁰⁶

Nei suoi testi è centrale il ruolo delle immagini, vivide e a tratti surreali, portatrici spesso di una forte carica erotica o comunque di una dimensione corporea, percettiva, che vuole arrivare al lettore in modo duro e incisivo, come “vetri nella pelle”.

Titoli come *Vidrios en la piel* e *Piel de vidrio* rinviano a un’identità divisa, a un confine vissuto nel corpo, in modo doloroso. Nella sua poesia l’immagine di specchi e di frammenti di specchio, o di cristalli, ricorre di frequente. Come, per esempio, in questo testo di *Cristales en el tiempo* dove una donna si presenta nelle sembianze di un cavallo, come in una parziale metamorfosi che lascia intravedere la sua doppia identità sessuale che traspare anche nel «dolore di guardarsi allo specchio»

El caballo vino travestido,
travesti era el caballo

su cuerpo de hembra afilada
su voz ronca no deja dudas
la ambigüedad aquí no cabe

cabalga en dos patas
huele con nariz aleteante

asustadiza es la mujer atravelada

puro nervio, pura sangre
en un vestido de mujer que cubre
el dolor de mirarse al espejo

y confirmar que uno a uno

⁴⁰⁶ Violeta Medina, in *Oltre la cordigliera. Intervista a Violeta Medina*, cit., p. 38. Vedi anche la videointervista realizzata per «La tarde en 24 horas» il 28 gennaio 2014, dove parla di *Piel de vidrio* e *Vidrio en la piel* e della plaquette *Nos habita*, <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-tarde-en-24-horas/tarde-24-horas-cultura-24-28-01-14/2355889/>>.

los crines crecen indomados.⁴⁰⁷

Il cavallo venne travestito,
travestito era il cavallo

il suo corpo di femmina sottile
la sua voce roca non lascia dubbi
l'ambiguità qui non c'entra

cavalca su due zampe
fiuta con narici frementi

spaventata è la donna travestita

tutta nervi, puro sangue
in un vestito di donna che copre
il dolore di guardarsi allo specchio

e confermare che a uno a uno
i crini crescono indomiti.⁴⁰⁸

In questo testo da cui prende il titolo il libro *Piel de vidrio*, il dolore si proietta in un paesaggio urbano, nelle strade di Madrid bagnate dalla pioggia dove, in un'alba distrutta, pezzi di vetro premono sui marciapiedi come nelle unghie.

Piel de vidrio:

llueve en Madrid
o en la distancia
llueve sobre piedras

⁴⁰⁷ Violeta Medina, *Cristales en el tiempo*, Huerga & Fierro, Madrid 2017, p. 32.

⁴⁰⁸ Traduzione mia, apparsa in *Oltre la cordigliera. Intervista a Violeta Medina*, cit., p. 42.

el día llega desmantelado

no hay transparencia
sólo cortes de cristales
empujando por meterse
en las aceras

en las uñas demasiado blandas

Pelle di vetro:

piove a Madrid
o nella distanza
piove sulle pietre

il giorno sorge smantellato

non c'è trasparenza
solo pezzi di vetro
che premono per infilarsi
nei marciapiedi

nelle unghie troppo molli.

Nell'intervista realizzata per l'Annuario di Argo, afferma Medina:

Credo che lo specchio, i cristalli, siano la fragilità e la violenza nello stesso tempo. Gli specchi sono oggetti strani, così come il vetro: cosa riflettono? Cosa trattengono di un'immagine? A casa ne ho molti, però nessuno permette di vedersi integralmente, li metto in modo che non è mai possibile vedersi per intero... è un gioco di frammenti che non ho fatto di proposito; gli specchi sono arrivati attraverso le performance che realizzo... o perché me li hanno regalati. Uno di questi, il più grande, l'ho messo sul pavimento perché la mia gatta si vedesse... in realtà non sono mai cosciente di quali oggetti arrivano o uso nelle poesie, semplicemente si installano.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Violeta Medina, in *Oltre la cordigliera. Intervista a Violeta Medina*, cit., p. 38.

Il titolo *Cristales en el tiempo* rinvia, come è scritto nell'epigrafe, a una teoria fisico-matematica secondo cui queste ipotetiche strutture con capacità di movimento perpetuo si sposterebbero continuamente in un'orbita circolare, anche nel loro stato di energia minima o stato fondamentale. «Time crystals are structures that repeat regularly in time, just as a standard crystal is composed of atoms arranged in a regularly repeating pattern in space». [I cristalli del tempo sono strutture che si ripetono regolarmente nel tempo, proprio come un cristallo standard è composto da atomi disposti in uno schema che si ripete regolarmente nello spazio].⁴¹⁰ Queste strutture che ritornano sono collegate da Medina alla formazione delle emozioni e delle esperienze: «creo que las emociones tienen cristales que se van reproduciendo en el tiempo. Ese acristalamiento emocional me sirvió para darme cuenta de lo que era el conjunto del libro y para mirar lo que había estado trabajando» [credo che le emozioni abbiano cristalli che si riproducono nel tempo. Questa cristallizzazione emotiva mi ha aiutato a realizzare l'insieme del libro e a vedere a cosa stavo lavorando].⁴¹¹

Il libro contiene sia poesie in versi che brevi prose, suddivise in dieci sezioni che hanno titoli che si riferiscono a paesaggi come *Turba* [Torba], *Tundra*, a raccolte di elementi naturali come *Bestiario*, *Larvario*, a caratteristiche come *Nudoso* [Nodoso], *Fragmentario* [Frammentario], *Trizada* [Frantumata], *Recia* [Dura], e a un minerale dal potere simbolico, *Obsidiana*. *Cristales en el tiempo* unisce varietà e pluralità come creando una struttura che tiene i «cristalli nel tempo», queste piccole particelle gravitanti nello spazio. Tra le varie scie che accoglie, una di quelle principali è un amore fatto di assenza e di sogno ma anche di una forte presenza carnale ed erotica. Torna più volte nel libro l'immagine della cordigliera, bianca e opprimente come un sepolcro,⁴¹² richiama le sue origini cilene, oppure, come in questo testo, rinvia ad un confine.

El desgarro sería esta brecha en tu tejado, en el suelo por el que caminas, en el aire que no te llega, que jamás cruza la cordillera. Sería clavar los dientes en tus días para hacerlos sangrar de veras. Quizás por ahí se colaría algo de las horas que no hemos vivido. La estación de las

⁴¹⁰ Emily Conover, *A new, theoretical type of time crystal could run without outside help*, «ScienceNews», November 27, 2019, consultato il 29 maggio 2020, <<https://www.sciencenews.org/article/new-theoretical-type-time-crystal-could-run-without-outside-help>>; traduzione mia.

⁴¹¹ Mercedes G. Rojo, *Conversando con Violeta Medina (I)*, «Astorga Redacción», 16 novembre 2018, <<http://astorgaredaccion.com/art/19927/conversando-con-violeta-medina-i>>; traduzione mia.

⁴¹² Vedi *Cristales en el tiempo*, a p. 64: «Por favor de una vez derriben ya la cordillera. Nadie debe vivir bajo lo contaminado. Nadie al borde de tanta piedra, de tanto blanco. Del ahogo» [Per favore demolite subito la cordigliera. Nessuno deve vivere nel contaminato. Nessuno al confine di tanta pietra, di tanto bianco. Dell'oppressione]; e a p. 65 «La cordillera es una losa. Una sepultura. Blanca, llena de nieve. Monótona, fría. La cordillera es una losa con epigrafe [...]» [«La cordigliera è una lastra di marmo. Una sepultura. Bianca, piena di neve. Monotona, fredda. La cordigliera è una lastra con epigrafe»].

hojas que regresan, el vino fermentando en tus grietas, el cruce de calles antiguas, esquinas de esta Europa en niebla.

Quizás ocurrirían tantas cosas o ninguna. Lo que realmente quiebra la piel es que no fueras capaz de cruzar la puerta.

Lo strappo sarebbe questa breccia nel tuo tetto, nella terra dove cammini, nell'aria che non ti arriva, che non attraversa mai la cordigliera. Sarebbe piantare i denti nei tuoi giorni per farli sanguinare davvero. Forse da qui passerebbe qualcosa delle ore che non abbiamo vissuto. La stazione delle foglie che ritornano, il vino che fermenta nelle tue fessure, l'incrocio di strade antiche, angoli di questa Europa nella nebbia.

Forse accadrebbero tante cose o nessuna. Ciò che veramente spezza la pelle è che non sei stata capace di attraversare la porta.

La distanza dell'amata percepita con un'intensità che «quiebra la piel» [spezza la pelle], quella pelle che l'autrice sente fragile e frantumabile, come vetro. La presenza piena e carnale dell'altro la porta invece a creare una sorta di figura mitologica di forza, come in questo testo dove «la domatrice di ventagli» irrompe nello spazio domestico modificandolo attraverso la carica dell'eros e del desiderio:

Asiento cruel para una domadora de abanicos

ella venía del frío

no le asustaba el asiento de mimbre
su respaldo curvo

con la tela y su código antiguo

capturaba el viento
lo distribuía

en ráfagas cortas que se cierran
a ritmo de palillos

ella venía del frío

cubierta de grasa

de algún animal con las tripas fuera

por eso sus piernas,

de punta a punta,

de extremo a otro

eran tijeras

la casa

la gata,

los muebles,

el abanico

que no tengo,

los 3 balcones que sí

los fue cortando

en un abrir y cerrar de pasos,

pasos altos para trazar huellas

luego todo fue gesto

sombras chinescas

el deseo es ahora un acordeón de papel

que en sus manos se esconde

en pliegues que no cierran

el deseo es un acordeón de papel

que a ratos *chirría*.⁴¹³

⁴¹³ Violeta Medina, *Cristales en el tiempo*, cit., p. 25.

Posto crudele per una domatrice di ventagli

lei veniva dal freddo

non la spaventava la sedia di vimini
il suo schienale curvo

con la stoffa e il suo codice antico

catturava il vento
lo distribuiva

in corte raffiche che si chiudono
al ritmo delle stecche⁴¹⁴

lei veniva dal freddo

coperta di grasso
di qualche animale con le budella fuori

per questo le sue gambe,

da un capo all'altro,
da un estremo all'altro

erano forbici

la casa

la gatta,
i mobili,
il ventaglio
che non ho,

⁴¹⁴ *Palillos* significa anche *stuzzicadenti*, ma qui si tratta delle stecche del ventaglio, come mi ha precisato l'autrice in una mail.

i 3 balconi che ho

li stava tagliando

in un aprire e chiudere di passo,
passi alti per tracciare impronte

dopo tutto fu gesto

ombre cinesi

il desiderio è ora una fisarmonica di carta

che si nasconde nelle sue mani

in pieghe che non si chiudono

il desiderio è una fisarmonica di carta
che a intervalli *stride*.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Traduzione mia in *Cristales en el tiempo*, «Nuovi Argomenti», 3 ottobre 2017, consultato il 29 maggio 2020, <<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/cristales-en-el-tiempo/>>.

Questa sorta di crudeltà e di durezza sono qualcosa che l'autrice rivendica esplicitamente, in polemica con il panorama poetico spagnolo che le sembra attardato e stagnante, ancorato a una tradizione di «perlitas, almas / o rosas» [perline, anime / o rose], mentre lei vuole «ser recia / amar reciamente» [essere forte / amare fortemente],⁴¹⁶ evitando tutto ciò che è stereotipato e fittizio, rivendicando l'eros e la sua forza.

Non vedo perché per essere donna poeta devo essere dolciastra, mistica, romantica, sensibile nel senso sentimentale. Rispetto alla poesia spagnola sì, ho la sensazione che sia in un periodo di stagnazione, così come ci sono stati vertici come García Lorca o Teresa d'Avila, ora sento che dormono dentro immagini e una voce, a tratti, molto consunta. Però sento che sta venendo un cambio generazionale molto forte, soprattutto al femminile.⁴¹⁷

Cristale en el tiempo alterna testi in cui è una prima persona a parlare o a rivolgersi a un tu, e altri in cui vengono create figure femminili dalla forte carica simbolica, come la domatrice di ventagli, il “cavallo travestito”, o questa della «mujer de blanco» [donna in bianco] che, in una simbiosi con la natura, come in una parziale metamorfosi arborea, versa il proprio dolore nel fiume, ricongiungendo le proprie lacrime all'acqua, e, come dilatando i propri confini, abbandona la terra, si inabissa:

Una mujer de blanco

con tristeza de árbol
vacía los ojos en el río

venían de antes maceradas las pupilas

en la propia ausencia del instante

de su pellejo, del hueso,
de sus ramas cargadas

de balbuceo

⁴¹⁶ Violeta Medina, *Cristales en el tiempo*, cit., p. 40.

⁴¹⁷ Violeta Medina, in *Oltre la cordigliera*, cit., p. 39.

ella se expande rumbo al agua,
desciende sin raíces.⁴¹⁸

Una donna in bianco

con tristezza di albero
svuotava gli occhi nel fiume

erano già macerate le pupille

nell'assenza dell'istante
della sua pelle, dell'osso,
dei suoi rami carichi
di balbettio

lei si expande verso l'acqua,
discende senza radici.⁴¹⁹

Questo essere «sin raíces» [senza radici], è una condizione che appartiene all'autrice e che ha consapevolmente scelto, come afferma nell'intervista realizzata per Argo e in un altro testo di *Cristales en el tiempo*, dove esplicitamente afferma: «No desciendo de nadie. No vengo de ninguna tierra. No quiero raíces. Las niego. Las corto. Podo este árbol maltrecho. No quiero su sombra» [non dicendo da nessuno. Non vengo da nessuna terra. Non voglio radici. Le riniego. Le taglio. Poto questo albero malandato. Non voglio la sua ombra].⁴²⁰ Le immagini del suo paese d'origine che compaiono a tratti in *Cristales en el tiempo*, sono infatti legate a una condizione di oppressione e di chiusura, e a relazioni familiari difficili e complesse, che si perpetuano come in un «canibalismo de madres a hijas de nietas a abuelas» [cannibalismo da madre a figlia da nipote a nonna].⁴²¹ Così il paesaggio cileno, letto in contrapposizione con quello che ha trovato a Madrid, sua patria elettiva

⁴¹⁸ Violeta Medina, *Cristales en el tiempo*, cit., p. 47.

⁴¹⁹ Traduzione mia apparsa in *Cristales en el tiempo*, cit.

⁴²⁰ Violeta Medina, *Cristales en el tiempo*, cit., 93.

⁴²¹ Ivi, p. 65.

La cordigliera è una muraglia naturale che simboleggia per me la chiusura mentale che c'è in Cile. Il vento viene dall'oceano e sbatte contro la cordigliera creando una cappa di contaminazione che non è solo inquinamento fisico. In Spagna, a Madrid, vivo da quasi ventiquattro anni e mi piace questa città-villaggio dove faccio vita di quartiere e dove l'orizzonte è aperto e ai piedi della pianura castigliana. Il mio sguardo qui non sbatte contro le pietre, non ho una muraglia alle mie spalle.⁴²²

Nel ritratto che dedica alla madre che, anziana, a letto, subisce trasformazioni distruttive nel proprio corpo, capovolge questo stato di malattia in una condizione in cui è possibile tornare a germogliare, come un albero di ciliegie, e come nel momento del parto. La stretta correlazione tra corpo e natura che caratterizza lo sguardo di Medina, genera immagini di passaggi di stato, aperture nella trama della materia

Mi madre se descascara, se desmigaja,
trozo a trozo *piel a sangre*
se abre en brecha el sol la abre
la raja desde fuera, cincela sus días
clavándole la espalda a la cama

el sol vampiriza su cuerpo
para que el tiempo transcurra
casa adentro

la vuelve jarrón del que brotan
una a una cerezas japonesas
y ramas oscuras, distorsionadas.

Ella se despelleja porque nunca supo
que parir era eso: mudar la piel
para que nazcan dos hijas
que con los años
le devolverán su inconsciencia
con sonrisas de porcelana.⁴²³

⁴²² Violeta Medina, in *Oltre la cordigliera. Intervista a Violeta Medina*, cit., p. 39.

⁴²³ Violeta Medina, *Cristales en el tiempo*, cit., p. 63.

Mia madre si sguscia, si sbriciola
pezzo a pezzo *pelle a sangue*
si apre in fessure il sole la apre
la taglia da fuori, cesella i suoi giorni
inchiodandole la schiena al letto

il sole vampirizza il suo corpo
perché il tempo trascorra
dentro casa

la rende un vaso da cui germogliare
una a una ciliegie giapponesi
e rami scuri, distorti.

Lei si spella perché non ha mai saputo
che partorire era questo: mutare la pelle
perché nascano due figlie
che con gli anni
le restituiranno la sua incoscienza
con sorrisi di porcellana.⁴²⁴

Anche nel ritratto del padre che fa invece in *Piel de vidrio* è in atto una parziale metamorfosi, questa volta animale, attraverso cui si esprime una carica di violenza e di furia «tira puertas» [abbatte porte], forse generata da quel vino rosso versato che ha prodotto il sangue nelle retine. La traduzione di questi versi pone di fronte ad alcune difficoltà dovute alla ricchezza semantica della parola «vaso» che può indicare in spagnolo sia il bicchiere, che il vaso sanguigno, ma grazie ad un confronto per mail con l'autrice, ho potuto chiarire la sua intenzione, che si limitava al significato di “bicchiere”.

Mi padre
no es un caballo
pero relincha
aun estando muerto

⁴²⁴ Traduzione mia, apparsa in *Oltre la cordigliera*, cit., p. 45.

sigue en la casa de madera crujiente
echándose limón en los ojos
para limpiar
 el rojo
de la retina,
el derrame del vaso
—tinto oscuro—
de la noche anterior.

Ruido de cascos
de animal que tira puertas.

*La casa puede ser de fuego
si el caballo se instala dentro.*

Mio padre
 non è un cavallo
però nitrisce
anche da morto

rimane nella casa di legno scricchiolante
a cacciarsi limone negli occhi
per illimpidire
 il rosso
della retina,
il vino versato
—rosso scuro —
della notte scorsa.

Rumore di zoccoli
di animale che abbatte porte.

*La casa può essere di fuoco
se il cavallo si insedia all'interno.*⁴²⁵

⁴²⁵ Traduzione mia, inedita.

L'immaginario di Medina si nutre dell'elemento naturale e insieme di una vena surreale e irriverente, consapevolmente "perversa", nel senso di una libertà che si esprime apertamente, senza fermarsi di fronte a limiti e confini. *Il Giardino delle Delizie di Bosch* a cui l'autrice dedica un testo, è l'emblema di questa possibilità di capovolgere gli ordini consueti e di giocare anche con i termini della tradizione e gli elementi del quotidiano, creando significati e connessioni altre.

Bosch è il mio grande riferimento in pittura [...]. Ho una piccola riproduzione di questo quadro di fianco alla mia scrivania e quando la guardo capisco che Bosch aprì tutte le porte dell'emozione, dell'immaginazione diretta, senza necessità di passare attraverso la comprensione per arrivare al sentimento. Nell'arte arrivò prima di ogni altro alla libertà.⁴²⁶

In *Cristales en el tiempo* Medina dedica un testo a questo quadro, facendolo precedere da una breve poesia che funge come da introduzione, dove l'immagine naturale di un ghiacciaio che si ritira condensa forse in sé secoli di stasi e di cristallizzazione, che hanno portato alla possibilità di un'apertura dell'immaginario

El glaciar se replegó en una punta,
en una esquina de sí mismo,
e imitando un cuento antiguo
invocó a una grieta, la más profunda,

se miró de medio filo
y preguntó:
¿quién ahora
es el más pervertido?⁴²⁷

Il ghiacciaio si ritirò in una punta,
in un angolo di se stesso,

e imitando un racconto antico
invocò una fessura, la più profonda,

si guardò di traverso

⁴²⁶ Violeta Medina, in *Oltre la cordigliera*, cit., p. 40.

⁴²⁷ Ivi, p. 33.

e domandò:
chi ora
è il più depravato?⁴²⁸

Del Bosco
me gusta todo:

su jardín, sus delicias

saboreo su cerdo-monja
en el infierno ¿o es el limbo?

sus figuras negras en el jardín
¿o es el paraíso?

la jirafa del edén
la nariz, la pestaña
de Dalí, cinco siglos antes de nacer,

los tres huevos alquímicos
de los tres retablos
son más, mucho más los huevos,

es mucho más la alquimia
la voltereta a lo sagrado
a tu esquina más siniestra

a tu pasado sin retorno
pintado en tres estacadas
todos acuchillando el ojo
¿o eran las orejas?
paraíso que es infierno

el azul dentro del fuego

⁴²⁸ Traduzione mia apparsa in *Cristales en el tiempo*, cit.

hombre, mujer y Dios

las bestias jugaron, juegan,
a ser tres de una sola vez.⁴²⁹

Del Bosco
mi piace tutto:

il suo giardino, le sue delizie

assaporo il suo maiale-monaca
nell'inferno o è il limbo?

le sue figure nere nel giardino
o è il paradiso?

la giraffa dell'Eden
la narice, il ciglio
di Dalì, cinque secoli prima di nascere,

le tre uova alchemiche
dei tre retabli
sono di più, molto di più le uova,

è molto più l'alchimia
la capriola nel sagrato
al tuo angolo più sinistro

al tuo passato senza ritorno
dipinto in tre steccati
tutti accoltellando l'occhio
o erano le orecchie?
paradiso che è inferno

⁴²⁹ Violeta Medina, *Cristales en el tiempo*, cit., p. 34.

l'azzurro dentro il fuoco

uomo, donna e Dio

le bestie giocarono, giocano,
a essere tre in una sola volta.⁴³⁰

Verso la fine del libro Medina torna a riflettere su uno dei temi centrali: lo sradicamento che riconosce come propria condizione, matura verso una sorta di ritorno a casa, un approdo in se stessa e nei luoghi originari dell'infanzia caratterizzati dal mare che, con il suo odore e il movimento incessante delle onde, invade i suoi occhi, costituisce la sua identità.

Tengo una sensación de mar en los ojos

agua que viene de lejos golpeando rocas
metiendo ese ruido sordo, una y otra vez,

incansable el azote

el olor a sal, el sabor a sal,
la arena que escupe y ese momento
en que miro encontrando lo que fui

un mar del norte con forma de herradura

un mar quieto en los ojos de la infancia
que no llega

los cierro, los abro,

las olas continúan fuera.⁴³¹

Ho una sensazione di mare negli occhi

⁴³⁰ Traduzione mia, apparsa in *Oltre la cordigliera*, cit., pp. 42-43.

⁴³¹ Violeta Medina, *Cristales en el tiempo*, cit., p. 94.

acqua che da lontano viene a colpire rocce
con quel rumore sordo, una volta e ancora,

instancabile il flagello

l'odore di sale, il sapore del sale,
la sabbia che sputa e quel momento

in cui guardo trovando ciò che sono stata

un mare del nord a forma di ferro di cavallo

un mare calmo negli occhi dell'infanzia
che non arriva

li chiudo, li apro,

le onde continuano fuori.⁴³²

La conclusione del libro è verso una sorta di dissolvenza o cancellazione della scrittura, una restituzione di ogni immagine e suono al movimento dell'universo.

Sigo escribiendo sin palabras... sin símbolos...sin sonidos. El hueso es duro, blanco por dentro y amarillo en tu patio...el hueso viene estrellado, calcáreo y eterno...juego de cielos, del universo que avanza reiterando.⁴³³

Continuo a scrivere senza parole...senza simboli...senza suoni. L'osso è duro, bianco dentro e giallo nel tuo cortile... l'osso viene scagliato, calcareo e eterno...gioco dei cieli, dell'universo che avanza reiterando.⁴³⁴

⁴³² Traduzione mia apparsa in *Cristales en el tiempo*, cit.

⁴³³ Violeta Medina, *Cristales en el tiempo*, cit., p. 96.

⁴³⁴ Traduzione mia, inedita.

CONCLUSIONI

Questa ricerca è soltanto una traccia appena segnata in uno spazio che chiede ancora di essere percorso lungo i tanti sentieri che potrebbero aprirsi. Gli studi comparativi tra la poesia spagnola e italiana contemporanea sono infatti dispersi in singoli saggi e articoli e l'unico volume attualmente disponibile, *Un diálogo transpoético. Confluencia entre poesía española e italiana (1939-1989)* di Alessandro Ghignoli, ha un taglio comparativo storiografico, mentre in questa tesi si è cercata una prospettiva socioantropologica. Il tema del paesaggio potrebbe ad esempio essere affrontato seguendo il filo di *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* di Sergio del Molino, un recente saggio letterario che ha avuto un grande riscontro in Spagna, arrivando a influenzare anche il dibattito politico e a rilanciare l'interesse per i libri di ambientazione rurale. Questa "Spagna vuota" è una vasta area interna scarsamente abitata che occupa più della metà del territorio spagnolo (il 53%), ma registra appena il 15,8 % della popolazione del paese. È «un paese senza mare. Corrisponde all'altopiano centrale della Meseta e alla depressione dell'Ebro che corre parallela ai Pirenei. [...] è composta dalle comunità autonome di Castiglia e León, Castiglia-La Mancia Estremadura, Aragona e La Rioja».⁴³⁵ La città più grande che vi è compresa è Saragozza, città dove vive Del Molino. I piccoli paesi sparsi in questa vasta area, sono disabitati o lo saranno presto, quando moriranno gli ultimi anziani. Questo «paese dentro il paese» si è spopolato progressivamente tra gli anni '50 e '60, in concomitanza con la meccanizzazione dell'agricoltura e il crescente fenomeno dell'urbanesimo. Un contesto simile a quello dell'«Italia vuota»⁴³⁶ che lo stesso Del Molino nell'introduzione al volume italiano edito da Sellerio, indica come possibile parallelo, ricordando la situazione del sud e in particolare di certe aree interne e appenniniche, di cui ha scritto Vito Teti in *Il senso dei luoghi*,⁴³⁷ e di cui Franco Arminio ha fatto una sorta di patria letteraria, a partire dalla sua Irpinia, richiamando l'attenzione anche di un vasto pubblico attraverso il festival organizzato ogni estate ad Aliano, *La luna e i calanchi*, e la sua scrittura che, negli anni, ha sempre attinto a questo particolare rapporto tra il proprio corpo e l'attraversamento di luoghi marginali, abbandonati.⁴³⁸

Del Molino riconosce come «Grande Trauma» l'insieme dei fenomeni socioeconomici che, a partire dalla metà del Novecento, hanno fatto sì che la millenaria cultura contadina si svuotasse

⁴³⁵ Sergio Del Molino, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, trad. di M. Nicola, *La Spagna vuota. Viaggio in un paese che non c'è mai stato*, Sellerio, Palermo 2019, p. 56.

⁴³⁶ Sergio Del Molino, *Prefazione all'edizione italiana*, in *Id.*, *La Spagna vuota*, Sellerio, Palermo 2019, p. 12.

⁴³⁷ Vito Teti, *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*, Presentazione di Predrag Matvejevic, Donzelli, Roma 2014.

⁴³⁸ Tra i libri più recenti vedi *Geografia commossa dell'Italia interna*, Bruno Mondadori, Milano 2013 e, insieme a Giovanni Lindo Ferretti, *L'Italia profonda. Dialogo dagli Appennini*, GOG, Roma 2019.

progressivamente di contenuti fino a diventare oggi qualcosa di irreparabilmente perduto. Diversi autori spagnoli che per formazione e scelte esistenziali hanno abbandonato la “Spagna vuota”, portano nella loro memoria le tracce di questo mondo altro che nel giro di alcuni decenni è stato cancellato. Di «trauma storico» parla anche Berardinelli a proposito di quei poeti che, nati in intorno agli anni '20, hanno avvertito queste radicali trasformazioni come fine di un mondo a cui appartenevano e nella cui civiltà si erano formati e riconosciuti. Autori come Andrea Zanzotto, Pier Paolo Pasolini, Paolo Volponi, Tonino Guerra, Roberto Roversi, hanno affrontato e testimoniato con la loro opera questa profonda crisi dei valori ereditati dalla tradizione umanistica.

L'opera di questi quattro scrittori è, mi sembra, profondamente segnata da questo trauma: vissuto come interruzione di memoria e di continuità storica, rottura di vincoli locali, municipali e di cultura orale, dialettale. [...] La resistenza o l'estraneità di Zanzotto, Pasolini, Calvino, Volponi alla cultura delle neo-avanguardie è un dato irriducibile proprio per questo. [...] non smettono di sentire lo sviluppo industriale e in fondo lo stesso progresso della modernità come un fenomeno bifronte, che minaccia di distruggere facoltà umane, attitudini e beni ereditati da una lunga tradizione.⁴³⁹

Sarebbe interessante indagare come poeti spagnoli e italiani hanno vissuto questa particolare frattura – che in Spagna si è verificata durante la dittatura franchista e la sua politica autarchica e di controllo della cultura e quindi con caratteristiche e modalità particolari. Tornare a leggere la ferita aperta nella lingua e nel corpo di questi due paesi nel secondo Novecento, significa anche tentare di riconoscere le diverse reazioni dei poeti di fronte a questo progresso (o, con Pasolini, «falso progresso»), le diverse strategie di resistenza attuate, i cambiamenti avvenuti nella loro poetica, nelle forme e nelle modalità con cui la poesia ha continuato a essere esperita. L'indagine, che andrà fatta sia a livello tematico, andando a ricercare in particolare i cambiamenti avvenuti nella percezione e nel rapporto con la natura e con il paesaggio, sia a livello linguistico-stilistico, ha anche una forte valenza per il nostro presente. Implica infatti cercare di vedere che cosa, rispetto a questi ultimi decenni, di quella ferita si è cicatrizzato oppure è ancora in emorragia. L'individuazione di alcuni autori sui quali centrare l'analisi permetterebbe di realizzare da vicino, attraverso un confronto diretto con i testi, una comparazione tra alcuni significativi poeti del secondo Novecento italiano e spagnolo.

⁴³⁹ Alfonso Berardinelli, *Zanzotto, la lingua e il luogo*, in Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pp. 164-5.

Un'altra possibile direzione di indagine potrebbe centrarsi sulla figura del poeta come “passeur”, intermediario e tramite dell'immaginario e della tradizione poetica tra Italia e Spagna. In questo senso potrebbe essere letto ad esempio il particolare rapporto tra Luis Garcia Montero e l'opera di Pasolini⁴⁴⁰ a cui l'autore granadino si ispira sia come riferimento letterario che etico; il suo libro *El jardín extranjero* (1982), è un richiamo esplicito alle *Ceneri di Gramsci*. Tra i poeti spagnoli contemporanei, una delle voci che più si è nutrita della poesia italiana, è sicuramente quella di Antonio Colinas (La Bañeza, 1946), narratore, saggista e traduttore dall'italiano, ha soggiornato a lungo in Italia, come Lettore di Lingua Spagnola nelle Università di Milano e Bergamo, tra il 1970 e il 1974, e poi per altri progetti, traducendo poeti come Salvatore Quasimodo e Giacomo Leopardi, e dedicando al suo amore per l'Italia e la latinità il libro di poesie *Sepulcro di Tarquinia* (1975). Per il suo lavoro di traduttore e studioso di letteratura italiana ha ricevuto il Premio Internazionale Carlo Betocchi, e il Premio Nazionale di Traduzione da parte del Ministero degli Affari Esteri Italiano per la sua traduzione delle poesie complete di Quasimodo (*Poesía completa*, Ediciones Linteo S.L. 2004). In una recente intervista realizzata per «Insula europa» da Isabella Tomassetti, sua traduttrice italiana e curatrice di un'antologia della sua poesia di prossima uscita, afferma:

mi piace dire che in Italia “sono andato per apprendere e non per insegnare”. Credo che tutti noi che abbiamo avuto l'esperienza di vivere l'Italia attraverso la sua cultura abbiamo avuto una esperienza indelebile. E così è successo, in passato – senza volermi comparare a loro, certo – ad autori nostri come Cervantes, Quevedo, Aldana, Moratín, Alberti, Zambrano. Conoscere l'Italia e la sua cultura, o le sue culture, rappresenta sempre un punto di svolta.⁴⁴¹

Per delineare una mappa dei rapporti tra poesia italiana e spagnola contemporanea sarebbe interessante seguire la traccia di *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci (Università degli studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2015), individuando figure di autori traduttori per riflettere sulle loro scelte e sull'influenza che la traduzione ha avuto sulla loro scrittura. In Italia è uscito di recente un volume che raccoglie le traduzioni edite e inedite di poeti spagnoli e ispanoamericani di Giorgio Caproni, *«Pianto per Ignazio». Versioni da García Lorca e altri poeti ispanici*, a cura di Laura Dolfi (Feltrinelli, Milano 2020). Tra i poeti contemporanei italiani che si dedicano alla traduzione, l'interesse sembra più acceso verso la poesia di lingua inglese e

⁴⁴⁰ Per i rapporti tra Pasolini e la cultura spagnola vedi Francesca Falchi, “*El Juanero*” Pasolini e la cultura spagnola, Atheneum, Firenze 2003.

⁴⁴¹ Isabella Tomassetti intervista Antonio Colinas, «Insula europa», 5 gennaio 2020, consultato il 29 maggio 2020, <<http://www.insulaeuropa.eu/2020/01/05/isabella-tomassetti-intervista-antonio-colinas/>>.

francese; così ad esempio Antonella Anedda, Silvia Bre, Franco Buffoni, Fabio Pusterla, Elisa Biagini, Gabriele Frasca. Tra i pochi che traducono dallo spagnolo, Francesco Scarabicchi che ha raccolto le sue versioni da Machado e García Lorca in *Non domandarmi nulla* (Marcos y Marcos 2015),⁴⁴² e Alessandro Ghignoli che ha tradotto poeti della generazione del '27 come García Lorca e Ángel de Gerardo Diego, poeti della generazione del '50 come José Hierro, Ángel González, José Ángel Valente, e poeti nati tra gli anni '30 e '60 come Ana María Navales, Juana Castro, Luis García Montero, Benjamín Prado, Eloy Santos.⁴⁴³ Un'altra possibile direzione di ricerca potrebbe riguardare il ruolo riconosciuto oggi alla poesia tra Italia e Spagna: attraverso una serie di interviste a poeti spagnoli e italiani contemporanei, e una raccolta di testi di riflessione poetica, si potrebbe indagare il significato che ha per gli autori il fare poetico, l'idea di poesia da cui si genera la loro opera. E, insieme, interrogarsi su che cosa resta di quella civiltà poetica che, in Italia, è rimasta viva fino agli anni Sessanta-Settanta, quando ancora un liceale poteva riconoscere come mito Cesare Pavese, e la televisione proponeva programmi culturali di qualità, come ad esempio il famoso sceneggiato *Odissea. Le avventure di Ulisse*, introdotto da Giuseppe Ungaretti. Rispetto all'Italia oggi la Spagna sembra conservare, maggiore attenzione nei confronti della poesia, anche in termini di riconoscimento come espressione artistica nei maggiori quotidiani nazionali e nelle diverse iniziative culturali organizzate nel paese. Questo significa che in Spagna è rimasto più vivo il legame tra la poesia e l'orizzonte della polis? Forse la sua lingua nasce in un rapporto più aperto con quella della quotidianità? La cultura spagnola ha attraversato i traumatici cambiamenti dell'apertura all'industria del consumo e del mercato, riuscendo a conservare comunque, per la poesia, un ruolo di messaggera e di portatrice di significato per la comunità? Perché ciò avvenga preservando la prerogativa della poesia di essere una lingua altra, portatrice di una densità che non si esaurisce nelle esigenze della comunicazione, è indispensabile un lavoro di educazione all'attenzione e all'ascolto che spetta alla scuola, agli operatori culturali, alla critica letteraria. Un'indagine condotta attraverso una prospettiva socio-antropologica potrebbe fornire alcune risposte che possano valere anche come una traccia per

⁴⁴² Il volume raccoglie versioni di Scarabicchi precedentemente apparse in Antonio Machado, *Gli istanti feriti*, Università degli Studi di Ancona 2000 e Federico García Lorca, *Taccuino spagnolo*, L'Obliquo, Brescia 2000.

⁴⁴³ Tra gli autori tradotti, l'attenzione di Ghignoli si è incentrata in particolare su Luis García Montero di cui ha tradotto i libri *Tempo di camere separate*, Le Lettere, Firenze 2000; *Completamente viernes / Completamente venerdì* (1994-1997), Atelier, Borgomanero (NO) 2009; l'antologia *Poesie (1991-2003)*, ETS, Pisa 2009, la plaquette *Rimanere senza città e altre prose*, Via del Vento, Pistoia 1999; su rivista: *I viaggi*, «L'area di Broca», Firenze, XXVI, n. 70, luglio-dicembre 1999, pp. 7-8; *Prose poetiche de Luis García Montero*, «Anterem», Verona, XXV, n. 60, giugno 2000, pp. 54-57, poi nell'antologia *Poesia europea contemporanea*, Anterem Edizioni, Verona, 2001, pp. 34-37.

Di José Hierro ha curato e tradotto per l'editore Raffaelli di Rimini *Poesie scelte* (2004). Di Federico García Lorca ha tradotto la plaquette, *Cuore e altre poesie*, Via del Vento, Pistoia 2006, e alcuni inediti per la rivista «Semicerchio», XVIII, n.1, 1998, pp. 45-47. Per le edizioni Via del Vento di Pistoia ha tradotto le seguenti plaquette di poeti spagnoli: Ana María Navales, *Quel lungo albeggiare e altre poesie*, 2000; Benjamín Prado, *Indizi e altre poesie*, 2001; Juana Castro, *Calice e altre poesie*, 2001; Eloy Santos, *Nettunaria e altre poesie*, 2002; Felipe Benítez Reyes, *Simmetria e altre poesie*, 2004.

tenere viva, nel presente, la poesia nel suo autentico valore di azione creatrice, capace di dare senso all'uomo e al suo esistere.

Conclusiones

Esta investigación es solo una pista que acaba de marcarse en un espacio que aún debe cubrirse. Los estudios comparativos entre la poesía española e italiana contemporánea están de hecho dispersos en ensayos y artículos individuales y el único volumen actualmente disponible, *Un diálogo transpoético. Confluencia entre poesía española e italiana (1939-1989)* de Alessandro Ghignoli, tiene un carácter historiográfico comparativo, mientras que en esta tesis se ha buscado una perspectiva socioantropológica. El tema del paisaje podría abordarse, por ejemplo, siguiendo el hilo de *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* de Sergio del Molino, un ensayo literario reciente que ha tenido una gran respuesta en España, y que también influyó en el debate político y revivió el interés en los libros rurales. En algunos aspectos, esta “España vacía” se puede asemejar a una “Italia vacía” que el propio Del Molino indica en la introducción al volumen italiano publicado por Sellerio⁴⁴⁴ como un posible paralelo, recordando la situación en el sur y, en particular, en ciertas áreas internas y de los Apeninos de las cuales escribieron Vito Teti y Franco Arminio.⁴⁴⁵

Varios autores españoles que por formación y elecciones existenciales han abandonado la “España vacía”, llevan en su memoria las huellas de este otro mundo que en unas décadas se ha borrado, de lo que Del Molino define el “Gran Trauma”: un conjunto de fenómenos socioeconómicos que, a partir de mediados del siglo XX, han hecho que la cultura campesina milenaria se haya vaciado gradualmente de contenidos hasta convertirse hoy en algo irreparablemente perdido.

Berardinelli también habla de “trauma histórico” con respecto a aquellos poetas italianos que, nacidos alrededor de la década de 1920, experimentaron estas transformaciones radicales como el fin de un mundo al que pertenecían y en cuya civilización fueron formados y reconocidos. Autores como Andrea Zanzotto, Pier Paolo Pasolini, Paolo Volponi, Tonino Guerra, Roberto Roversi, han enfrentado y presenciado con su trabajo esta profunda crisis de valores heredada de la tradición humanista.⁴⁴⁶

Sería interesante investigar cómo los poetas españoles e italianos experimentaron esta fractura particular, que ocurrió en España durante la dictadura franquista y su política autárquica y de control cultural y, por lo tanto, con características y formas particulares. Volver a leer la herida

⁴⁴⁴ Sergio Del Molino, *Prefazione all'edizione italiana*, en Id., *La Spagna vuota*, Sellerio, Palermo 2019, p. 12.

⁴⁴⁵ Ver Vito Teti, *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*, Prefacio de Predrag Matvejevic, Donzelli, Roma 2014. Franco Arminio, *Geografia commossa dell'Italia interna*, Bruno Mondadori, Milano 2013 y, con Giovanni Lindo Ferretti, *L'Italia profonda. Dialogo dagli Appennini*, GOG, Roma 2019.

⁴⁴⁶ Alfonso Berardinelli, *Zanzotto, la lingua e il luogo*, en Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Borlinghieri, Torino, 1994, pp. 164-5.

abierta en el lenguaje y el cuerpo de estos dos países en la segunda mitad del siglo XX también significa tratar de reconocer las diferentes reacciones de los poetas ante este progreso (o, con Pasolini, “progreso falso”), las diferentes estrategias de resistencia implementada, los cambios que tuvieron lugar en su poética, en las formas en que la poesía continuó siendo experimentada. La investigación, que se realizará tanto a nivel temático para buscar los cambios que se han producido en la percepción y la relación con la naturaleza y el paisaje, como a nivel lingüístico y estilístico, también tiene un gran valor para nuestro presente. De hecho, implica tratar de ver qué, en comparación con estas últimas décadas, ha sanado o sigue sangrando por esa herida. La identificación de algunos autores en los que centrar el análisis permitiría hacer una comparación cercana, a través de una relación directa con los textos, una comparación entre algunos poetas italianos y españoles importantes de la segunda mitad del siglo XX.

Otra posible dirección de investigación podría centrarse en la figura del poeta como “passeur”, intermediario y vía de la imaginación y la tradición poética entre Italia y España. En este sentido, por ejemplo se puede leer la relación particular entre Luis García Montero y la obra de Pasolini⁴⁴⁷ en la que el autor de Granada se inspira como referencia literaria y ética; su libro *El jardín extranjero* (1982) es una referencia explícita a *Le ceneri di Gramsci* [*Las cenizas de Gramsci*].

Entre los poetas españoles contemporáneos, una de las voces que más se nutre de la poesía italiana es sin duda la de Antonio Colinas (La Bañeza, 1946), narrador, ensayista y traductor de poetas italianos como Salvatore Quasimodo y Giacomo Leopardi. «Conocer Italia y su cultura, o sus culturas, siempre representa un punto de inflexión», dijo en una entrevista reciente.⁴⁴⁸

Para delinear un mapa de las relaciones entre la poesía italiana y española contemporánea, también sería interesante seguir el rastro de *Poeti traducono poeti* [Los poetas traducen poetas], editado por Pietro Taravacci (Università di Trento, 2015), identificando figuras de autores traductores para reflexionar sobre sus elecciones y influencia que la traducción ha tenido en su escritura.

Entre los poetas italianos contemporáneos que se dedican a la traducción, el interés en las últimas décadas parece ser más intenso hacia la poesía inglesa y francesa; así, por ejemplo, Antonella Anedda, Silvia Bre, Franco Buffoni, Fabio Pusterla, Elisa Biagini, Gabriele Frasca. Entre los pocos que traducen del español, Francesco Scarabicchi, quien recopiló sus versiones de Machado y García Lorca en *Non domandarmi nulla* [No me preguntes nada] (Marcos y Marcos 2015), y Alessandro Ghignoli, quien tradujo poetas de la generación del '27 como García Lorca y

⁴⁴⁷ Para la relación entre Pasolini y la cultura española ver Francesca Falchi, “El Juanero” *Pasolini e la cultura spagnola*, Atheneum, Firenze 2003.

⁴⁴⁸ Isabella Tomassetti entrevista Antonio Colinas, «Insula europea», 5 enero 2020, <<http://www.insulaeuropea.eu/2020/01/05/isabella-tomassetti-intervista-antonio-colinas/>>.

Ángel de Gerardo Diego, poetas de la generación de los años '50 como José Hierro, Ángel González, José Ángel Valente, y poetas nacidos entre los años '30 y '60 como Ana María Navales, Juana Castro, Luis García Montero, Benjamín Prado, Eloy Santos.

Otra posible dirección de investigación podría referirse al papel reconocido hoy en la poesía entre Italia y España: a través de una serie de entrevistas con poetas contemporáneos españoles e italianos, y una colección de textos de reflexión poética, se podría investigar el significado que la creación poética tiene para los autores, la idea de la poesía a partir de la cual se genera su obra. Y, al mismo tiempo, cuestionando lo que queda de esa civilización poética que, en Italia, permaneció viva hasta los años sesenta y setenta, cuando todavía un estudiante de secundaria podía reconocer a Cesare Pavese como un mito, y la televisión ofreció programas culturales de calidad, como el famoso drama *Odissea. Le avventure di Ulisse*, presentado por Giuseppe Ungaretti. En comparación con Italia hoy, España parece mantener una mayor atención a la poesía, también en términos de reconocimiento como expresión artística en los principales periódicos nacionales y en las diversas iniciativas culturales organizadas en el país. ¿Significa esto que el vínculo entre la poesía y el horizonte de la *polis* se ha mantenido más vivo en España? ¿Quizás su idioma nació en una relación más abierta con el lenguaje de la vida cotidiana? ¿Ha pasado la cultura española por cambios traumáticos al abrirse a la industria de consumo y al mercado, mientras se las arregla para mantener un papel como mensajero y portador de significado para la comunidad de la poesía? Una investigación realizada a través de una perspectiva socioantropológica podría proporcionar algunas respuestas que también pueden ser válidas como un rastro para mantener viva la poesía en el presente en su auténtico valor de acción creativa, capaz de dar sentido al hombre y su existencia.

RESUMEN EN ESPAÑOL

El trabajo recogido en esta tesis, estructurado como un compendio de publicaciones, se ha enriquecido a través de las oportunidades y encuentros que han guiado mi investigación en los últimos años, como la reedición del volumen de poemas de Tolmino Baldassari, *La néva. Poesie (1974-1981)*, Raffaelli 2016, del cual edité el prefacio, y la participación en algunas conferencias como las organizadas por el Departamento de Humanidades de la Universidad de Urbino para el trigésimo aniversario de la muerte de Carlo Betocchi en diciembre de 2016, y para el centenario del nacimiento de Franco Fortini en noviembre de 2017.⁴⁴⁹ La parte dedicada a Mario Benedetti incluye un ensayo publicado en el libro *Per Mario Benedetti* (Fondazione pordenonelegge.it, 2018), y una intervención presentada en español en el “I Seminario Internacional de narrativas del paisaje”, *El paisaje y las humanidades*, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga en octubre de 2017, donde la relación de Benedetti con el paisaje se lee junto a la de un poeta pintor del paisaje como el español Vicente Valero. *El crítico como sherpa*, una reflexión personal sobre el papel de la crítica literaria, se presentó en inglés en el Seminario Internacional “El arte de la crítica” de Liubliana (Eslovenia), en diciembre de 2017, y se publicó en esloveno en la revista *Lud Literatura* (<http://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/kritik-kot-serpa/>). Los párrafos dedicados a algunos poetas contemporáneos italianos como Rossana Abis, Daria De Pellegrini, Orso Tosco, Carmen Gallo, Antonella Palermo, revisan y expanden textos críticos publicados como prefacios de los respectivos volúmenes, reseñas o notas críticas introductorias.⁴⁵⁰ Lo mismo para la reflexión sobre el arte de Kiki Smith, aparecida en el texto *Una pratica di autochirurgia interiore* [Una práctica de autocirugía interna] en la revista en línea «Poetry Therapy» (n. 1, junio de 2020, <https://www.poetrytherapy.it/>), y para los párrafos sobre el trabajo de Sabrina Mezzaqui, extractos de un texto que apareció en el blog «Le parole e le cose»: *Come una collana di perle. Incontro con Sabrina Mezzaqui* [Como un collar de perlas. Encuentro con Sabrina Mezzaqui] (<http://www.leparoleelecose.it/?p=37869>). Todos los párrafos y

⁴⁴⁹ Ves los ensayos *Poesia come preghiera in Carlo Betocchi*, en *Carlo Betocchi «Ciò che occorre è un uomo...» – Atti del Convegno Urbino, 14-15 dicembre 2016*, Salvatore Ritrovato, Annalisa Giulietti, Giorgio Tabanelli (eds.), Raffaelli editore, Rimini 2018, pp. 48-68 y «Ero ma sono». *Franco Fortini tra dissolvenza e resistenza*, ensayo escrito por el Congreso «...un intellettuale, un letterato, dunque un niente». *Eredità di Franco Fortini*, a cura di Salvatore Ritrovato, Antonio Tricomi e Riccardo Donati, Università di Urbino, 21 novembre 2017, y publicado en «L’ospite ingrato», revista online del “Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini”, 3 febrero 2020, <<http://www.ospiteingrato.unisi.it/ero-masonofranco-fortinitra-dissolvenza-e-resistenzafraanca-mancinelli/>>.

⁴⁵⁰ Rossana Abis, *Voci della presenza*, «Poesia», XXIII, n. 326, mayo 2017, p. 76; Prólogo a Daria De Pellegrini, *Spigoli vivi* (Interno Poesia, 2017), pp. 5-6; Prólogo a Orso Tosco, *Figure amate* (Interno Poesia, 2018), pp. 5-7; Prólogo a Antonella Palermo, *La città bucata* (Interno Poesia, 2018), pp. 5-6; *Dentro una casa di specchi. Per Appartamenti o stanze di Carmen Gallo*, «Nazione Indiana», 30 julio 2017 <<https://www.nazioneindiana.com/2017/07/30/dentro-casa-specchi-appartamenti-stanze-carmen-gallo/>>, y en versión reducida en «Poesia», XXI, maggio 2018, n. 337, p. 77.

capítulos restantes de la tesis son inéditos, al igual que las traducciones que hice del *Historial* de Marta Agudo.⁴⁵¹

Esta tesis cruza, desde una perspectiva socioantropológica, los caminos de algunos poetas italianos y españoles desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. La elección de los autores no quiere ser representativa de este período desde un punto de vista historiográfico, ni pretende dibujar un panorama literario de las relaciones entre estos dos países, sino que está dictada por consonancias particulares que han guiado mi investigación a lo largo de los años, y está orientado hacia una idea de poesía capaz de recuperar su valor original de acción creativa, práctica de salvación y transformación de la realidad. Un ritual arcaico y atemporal, a través del cual restaurar la armonía dentro de nosotros mismos y en la *polis*. Se ha prestado especial atención al tema del paisaje, al que el lenguaje poético se conecta como una raíz capaz de salir de las profundidades de la tierra, y juntos como una «sonda lanciata verso il mistero» [sonda lanzada hacia el misterio] (Agamben).⁴⁵² Paisaje compuesto de elementos que «abitano la nostra mente come strutture psichiche. [...] Percezioni visive che diventano visioni mentali» [habitan nuestra mente como estructuras psíquicas. [...] Percepciones visuales que se convierten en visiones mentales] (Lingiardi).⁴⁵³ Paisaje que es un depósito de traumas históricos e individuales, como en la poesía de Mario Benedetti, que abre a la experiencia de la naturaleza y a la posibilidad de reunirse con su verdad, como en la poesía de Carlo Betocchi y del último Franco Fortini, quien es la imagen que la palabra intenta traducir en la página, como en el lienzo de un pintor, para el poeta ibicenco Vicente Valero.

El segundo polo alrededor del cual gravita la tesis está relacionado con la posibilidad de que la poesía cruce y transforme el dolor, recuperando su arcaico valor ritual y terapéutico. A raíz de la propagación progresiva en Italia de enfoques conectados con los campos de Medical Humanities, Death Studies y Poetry Therapy, el estudio indaga la creciente cantidad de trabajos poéticos relacionados con el tema del duelo y la enfermedad, reflexionando sobre los riesgos que surgen al escribir frente a la fuerza dramática y emocional de estas experiencias.

Este capítulo concluye con una primera evaluación para una futura investigación más amplia de la relación entre el procesamiento del dolor y la escritura poética, abriendo posibles caminos.

La sección dedicada a la poesía española contemporánea parte de un artículo publicado en «El Cultural» por Jaime Cedillo, *Radiografía del dolor en la literatura* (27 de junio de 2017), donde el

⁴⁵¹ Dos textos de *Cuatro tiempos* salen en otoño de 2020 en la antología del proyecto *Oikos – Classici contro* (Clásicos contra: <<https://virgo.unive.it/flgreca/ClassiciContro.htm>>), creado y dirigido por los profesores de la Universidad “Ca’ Foscari” de Venezia, Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani.

⁴⁵² Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, nottetempo, Roma 2014, p. 13.

⁴⁵³ Vittorio Lingiardi, *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, p. 17.

crítico subraya la atención a la enfermedad y el dolor en la literatura contemporánea española, a partir de algunas publicaciones recientes que han llamado la atención de los críticos, como *Historial* (Calambour 2017) de la madrileña Marta Agudo. Este texto dedicado a la experiencia hospitalaria de la autora, y concluido por algunos paisajes psíquicos nacidos del diálogo con una serie fotográfica de Cano Erhardt, se transita a través de las traducciones que hice de algunos textos del español al italiano. Incluso *Tanto abril en octubre* (1994), de Jorge Riechmann, nos conduce a una sala de hospital donde el autor sigue el período de enfermedad y curación de su amada, con especial atención a los signos y la metamorfosis del cuerpo. Diferente es el caso de Leopoldo María Panero, quien hizo de la autodestrucción el centro de su propia poética, proponiendo una postura de poeta maldito, adicto a los excesos e irregularidades que le causaron varias hospitalizaciones psiquiátricas, desde su juventud hasta su muerte ocurrida en una institución psiquiátrica en Canarias. El capítulo termina con cuatro autoras españolas contemporáneas que, junto con Marta Agudo, son unas de las voces más interesantes de las generaciones nacidas entre los años 50 y 70, Chantal Maillard, Raquel Lanseros, Llanos Gómez Menéndez, Violeta Medina. La compleja arquitectura de *Matar a Platón* (2004) de Maillard, alimentada por los estudios filosóficos orientales de la autora, comienza con la muerte de un hombre en un accidente de tráfico que se convierte en el fulcro alrededor del cual giran otras figuras y secuencias, como en un caleidoscopio que se abre a las múltiples perspectivas de la realidad, mientras que la segunda parte del libro, en forma de poema fragmentado, reflexiona sobre la relación entre la escritura y el dolor. *Matar a Platón* es un libro único en la poesía española contemporánea, cuyo juego de espejos continuo y calibrado recuerda en algunos aspectos el libro de Carmen Gallo, *Appartamenti o stanze* [Pisos o habitaciones] (2016), construido a través de una estructura igualmente meditada donde las figuras se mueven y actúan como sombras psíquicas, personajes de un teatro interior. El segundo libro de Llanos Gómez Menéndez, *Cartas de Caín* (2020), también es una excepción en la poesía española contemporánea, por su capacidad de integrar la dimensión teatral con la escritura en verso, en una construcción de significado que se alimenta de sus estudios sobre la Vanguardia, de su experiencia teatral y en el campo analítico-terapéutico, filtrando su propia herida interna en una densa trama donde las figuras bíblicas y el mito clásico toman voz. En comparación con Gómez y Maillard, la poesía de Raquel Lanseros se genera a partir de una raíz más abiertamente existencial y autobiográfica, incluso entrelazada con una reflexión filosófica o, en cualquier caso, dirigida a un horizonte antropológico, de meditación sobre las pasiones y sentimientos del hombre. Su vocación a la luz y a la «alegría», su apertura a la vida y al eros, la llevan a cruzar las «espinas» de la existencia con firmeza y coraje. Gracias a la disponibilidad de su traductora

italiana, Naike Agata La Biunda,⁴⁵⁴ pudimos recurrir al diálogo constante por correo electrónico, entre la autora y la traductora, en el que surgen algunos aspectos interesantes del trabajo que condujeron a la traducción del libro. En algunos aspectos, la escritura de Antonella Palermo aborda la poesía de Lanseros, por su investigación de las relaciones emocionales y su apertura a la fuerza vital del eros para reconocer el valor del dolor y «honrar las espinas».⁴⁵⁵

El crítico como sherpa

Se necesita una perspectiva antropológica para salir de las salas asfixiante donde la crítica militante, como la crítica académica, es relegada. Solo así, yendo más allá de la literatura, en un intento de recuperar lo que Florensky ha llamado el «valor mágico de la palabra»,⁴⁵⁶ es posible reactivar una relación auténtica con el lenguaje, nuestra capacidad de actuar (*poiein*), transformándonos a nosotros mismos y a la realidad. La reducción del espacio que la sociedad reserva para la poesía, así como la anulación de facultades fundamentales como la atención y el ejercicio del pensamiento crítico, pueden leerse en la misma dirección, como un alejamiento progresivo de las fuerzas contrarias a la corriente del consumo. Por esta razón, la primera tarea que enfrentan hoy los críticos, así como el artista, el profesor o el operador cultural, es crear «bolsas de resistencia» (John Berger),⁴⁵⁷ pequeñas comunidades donde lo que es más indefenso y frágil, es reconocido y preservado en su belleza.

La néva de Tolmino Baldassari

La néva, poema en tres secuencias de Tolmino Baldassari,⁴⁵⁸ representa un punto único y probablemente el punto de máxima intensidad en el camino del poeta de Cervia. Con una estructura circular, este poema reconduce todo lo que acoge hacia un mismo punto fijo. De

⁴⁵⁴ Raquel Lanseros, *Fino a che saremo Itaca*, traducción de Naike Agata La Biunda, Cartacanta editore, Forlì 2016.

⁴⁵⁵ Antonella Palermo, *La città bucata* [*La ciudad agujerada*], Interno Poesia, Milano 2018, p. 62.

⁴⁵⁶ Pavel Florensky, *Il valore magico della parola*, traducción de Graziano Lingua, medusa, Milano 2005, pp. 30-31.

⁴⁵⁷ John Berger, *Sacche di resistenza*, cit.

⁴⁵⁸ Tolmino Baldassari, *La néva. Poesie (1974-1981)*, con un ensayo de Franco Fortini, Forum/Quinta Generazione, Forlì 1982 y Raffaelli, Rimini 2016. Todos los versos citados se refieren a esto volumen.

hecho, la nieve está vinculada a una condición de existencia liberada del paso del tiempo, a una dimensión infantil, de asombro atónito por la presencia de las cosas. El paisaje blanco es el fondo en el que aparecen las imágenes en que se condensan una vida, la secuencia en la que podemos ver, al final de una historia, su esencia. En efecto el poema termina con la muerte solitaria de aquellos que tomaron la palabra, llevándonos de regreso a la misma área nevada desde donde comenzó el flujo narrativo visionario e irregular. La forma de este poema solo puede fragmentarse: obedece a la intensidad con la que las imágenes vuelven a la mente, impulsadas por la necesidad de encontrar significado. Este trabajo es un intento de mantener lejos la realidad del final con la tensión de la imaginación, pero también es un intento de despedirse de la vida, un réquiem privado y coral. La palabra se confía a un personaje en el que se proyectan las características autobiográficas del poeta (su historia se evoca de nuevo en el contexto de una pequeña comunidad en Romaña, marcada por la línea divisoria del conflicto mundial), pero la trama de esta existencia singular es una densa mezcla de presencias: especialmente figuras de miembros de la familia y aldeanos, pero también evanescencias intermitentes de la visión o figuras investidas con un aura de cuento de hadas salvadora o mágica. Para Baldassari «una palabra es un hecho que sucede». Viene de las grietas que se abren en la existencia, compensa las pérdidas. *La néva* también está escrita para hacerse la voz de aquellos que han sido borrados de la historia oficial y «llaman en la memoria», presionan en el presente, aflorando «en discursos y en la forma de reír» de aquellos que siguen siendo testigos de esa vida. Sus versos absorben estas hendiduras que se ramifican en la vida cotidiana, surgen de escuchar profundamente a una comunidad que, después de la Segunda Guerra Mundial, se encontró con los vacíos que dejaron los muchos desaparecidos y un mundo que se habría abrumado en unos pocos años, olvidado. La poesía es un acto que puede remediar el hecho de la muerte y el silencio de la historia.

Poesía como oración en Carlo Betocchi

La oración es poesía capaz de reconectarse con su origen y convertirse en *poiein*, una acción que transforma a nosotros mismos y a la realidad que nos rodea. La fe en esta energía creativa, en esta carga vital que Florensky reconoce como «el valor mágico de la palabra», pertenece al comienzo de cada civilización. Carlo Betocchi es uno de los maestros de nuestro siglo XX que más se basa en esta fuente original de la palabra. «Concebí la poesía como un himno de

alabanza»,⁴⁵⁹ dice el poeta en una entrevista. La poesía es, por lo tanto, en sus intenciones, en sí misma la oración: una forma de acción de gracias por la creación y por la vida. Este ensayo revisa algunos textos de Betocchi en los que emerge una total confianza de la palabra y su posibilidad de llevar a cabo una metamorfosis, liberando al sujeto de una condición de sufrimiento y dolor o incluso simplemente permitiendo la experiencia de una mirada diferente, de una rendija que nos conecta a otra dimensión. No se detiene en los textos más cercanos a la fe inmediatamente identificables con la religión católica, que Betocchi recibe como legado materno y luego madura, en su elección personal. Una fe que, especialmente en el primer libro, se expresa en los tonos reconciliadores y consoladores de una certeza que guía la mirada y define su horizonte. (Piense, por ejemplo, en un poema en el que se reconoció el espíritu de la revista «Il Frontespizio», *Allegrezza dei poveri a Tavoleto*, con su paisaje de belén). El tipo de fe, de confianza que sigo, siempre ha coexistido con su cristianismo, es quizás su sustrato más arcaico; coexiste en particular con ese componente de su religiosidad que luego, a partir de la década de 1960, se abrirá gradualmente hasta perder cualquier connotación confesional. La experiencia de la vejez y la grave enfermedad de su esposa lo exponen en primera persona a esa condición de extrema fragilidad típica de la existencia humana. En este contexto, su sensibilidad criatural también se profundiza y radicaliza, desde un sentimiento de hermandad para todos los seres vivos, hasta la adhesión a la materia del universo, a partir de una mirada que ha perdido por completo su perspectiva antropocéntrica y que se ilumina, como escribió Mario Luzi, de un «sylvestre celestial quid».⁴⁶⁰ La identidad vuelve así a esta forma de pertenencia, de reunificación con el movimiento anónimo de la vida: «en el gesto del río te encuentras a ti mismo / y piensas con el pensamiento del río / con el inmóvil ser, fluyes».⁴⁶¹

«La parte viva de los muertos». Para Mario Benedetti

La pintura de Enzo Cucchi que aparece en la portada de *Umana gloria* (Mondadori, 2004), resume el significado de lo que fue, entre mediados de los 80 y principios de 2000, la búsqueda de Mario Benedetti: un gesto de piedad que reafirma el vínculo entre los vivos y los muertos mientras mantiene vivos los lugares a los que pertenecían. Un gesto que se conecte a «la parte viva de los

⁴⁵⁹ Valerio Volpini, *Carlo Betocchi*, «Il Castoro», n. 57, La Nuova Italia, settembre 1971, p. 5.

⁴⁶⁰ Mario Luzi, *Il sabato di Carlo Betocchi*, «Antologia Viesseux», a. XVI, n. 1-2, 1981, pp. 23-26, después en Id., *Discorso naturale*, Garzanti, Milano 1984, p. 68; la poesía citada fue recogida en Id., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milano 1985.

⁴⁶¹ Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, Luigina Stefani (ed.), Garzanti, Milano 2019, p. 306.

muertos»:⁴⁶² el valor de las vidas pasadas, su legado. La ruptura de este enlace-raíz coincide con el fin del mundo de *Umana gloria*. Un mundo en el que se busca una identidad perdida en las cenizas de una civilización que ha sido abrumada: la campesina que Benedetti vivió en la apartada provincia de Friuli, devastada por el terremoto de 1976. Ya en la parte final del libro, este vínculo entre la vida y la muerte se extingue en forma de exhumación, de antigüedad del museo. La brillante imagen fija de la infancia que acompañó a Benedetti es reemplazada por la fijeza intemporal de lo que ha sido, sin la posibilidad de metamorfosis y renacimiento: «eternidad constantemente piedra, estanque, memoria».⁴⁶³

Si comparamos el espacio-tiempo fundado al comienzo de *Umana gloria*, con ese último susurro, seguido de un soplo, que cierra *Pitture nere* («Aquí. / Oh»), tenemos las coordenadas del territorio cruzado. Una de las experiencias más interesantes de la poesía italiana contemporánea ha pasado entre estos dos libros. *Pitture nere* atestiguan el coraje de cruzar un territorio que sobresale más allá de la vida para aceptar «susurros, bandas, desvanecimientos»⁴⁶⁴ y percibir las voces de los muertos, su invitación a unirse. *Umana gloria* comienza en cambio con un acto de amor por la realidad en sí mismo, con fe en la posibilidad de duración, de resistencia de un sentido. Al ir más allá y dispersar su individualidad, Benedetti le da una forma de salvación al microcosmos de su biografía, haciendo que renazca dentro de «cualquier rostro, / hierbas, mares, ciudades».⁴⁶⁵ En esta capacidad de apertura y don desinteresado de sí mismo, reconoce la identidad poética: «así fueron los poetas».⁴⁶⁶ Sus presencias dispersas hacen que una tierra sea fértil y viva, al igual que los muertos que duermen bajo su superficie. Sus corajes residen en la fuerza del corazón que los llevan a reunirse con los muertos, a las raíces de un lugar, dando vida a través del gesto de la palabra y al mismo tiempo extrayéndola de las fuentes más profundas.

El lenguaje del paisaje en la poesía contemporánea de Italia y España: Benedetti y Valero

Tal vez la lengua no es más que una huida de nosotros mismos, una prolongación de nuestro cuerpo que nos relaciona con el paisaje, con la realidad en que vivimos. Así afirma el poeta Paolo Volponi, reflexionando sobre una juvenil traducción de su *Lisistrata*,⁴⁶⁷ en una entrevista

⁴⁶² Mario Benedetti, *Umana gloria*, Mondadori, Milano 2004, p. 118.

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ Mario Benedetti, *Pitture nere*, Mondadori, Milano 2008, p. 107.

⁴⁶⁵ Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 7.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 30.

⁴⁶⁷ Aristofane, *Lisistrata*, traducción de Paolo Volponi, a cargo de C. Paoli, Quattroventi, Urbino 2014.

publicada en la revista «Poesia».⁴⁶⁸ En la lengua cada poeta se juega su propia posibilidad de llegar al real, su propio camino hacia los otros y las cosas. El paisaje que los versos pueden guardar o dejar aflorar es siempre un espejo de una búsqueda de identidad, de una verdad sobre sí mismos y el mundo, que pasa a través de la mirada: «no somos más que lo que busca ser / mirado y comprendido por nosotros» (Vicente Valero).⁴⁶⁹ Siguiendo dos voces emblemáticas de la poesía contemporánea profundamente enramadas con el paisaje, como la del poeta español Vicente Valero (Ibiza, 1963) y del poeta italiano Mario Benedetti (Udine, 1955), veremos cómo la poesía puede hacerse casi «pintura del paisaje», en el perseguimiento de luces y formas de la naturaleza, como en Valero, o hundirse en los territorios de la infancia hasta tener que constatar la muerte y el vacío, en su hacerse belén, pieza de museo, ruina y resto: más que un paisaje, ya sólo «espectro de un lugar» (Agamben).⁴⁷⁰

«Estaba pero soy». Franco Fortini entre desaparición y resistencia

La conciencia de su valor y su tarea se acompaña a la firme voluntad de Fortini de permanecer. En sus versos, de hecho, se pregunta varias veces sobre las formas y maneras de pasar más allá del presente, se asoma hacia el futuro, imagina la apariencia de la posteridad, espera que sus palabras tengan durabilidad y resistencia, se ve a sí mismo como un insecto encerrado en ámbar. El conocimiento es para él una forma necesaria de lucha, un deber, no tanto para sí mismo, sino para los demás, porque «todo, si no se gana, volverá».⁴⁷¹ Esta es la tarea que Fortini ha aceptado, con responsabilidad y rigor, para que el pasado pueda continuar viviendo en el presente y su significado pueda dar testimonio a las generaciones futuras. Pero en sus últimas colecciones, que representan su legado más rico en poesía, esta tarea es asumida por una postura diferente: deponiendo las defensas, abandonando la centralidad del ego y todas las presunciones antropocéntricas, convirtiéndose en un espacio que acoge la verdad que existe en la naturaleza: «La profundidad de los ríos / es el lugar de la inteligencia».⁴⁷² Así es como Fortini se nos aparece en la postura más humilde que ha logrado, sentado en los azulejos al sol, retratando a sí mismo para su septuagésimo quinto cumpleaños, como una suma de fragmentos del mundo natural y

⁴⁶⁸ Paolo Volponi, *A Lezione da Paolo Volponi*, en *Poesia*, n. 2, febrero 1988, p. 8.

⁴⁶⁹ Vicente Valero, *Laboratorio dei paesaggisti*, Emi Rabuffetti y Juan Cano Ballesta (eds.), en *Poesia*, XXII, n. 240, julio/agosto 2009, pp. 35-43.

⁴⁷⁰ Giorgio Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, en *Nudità*, nottetempo Roma 2009, pp. 59-65.

⁴⁷¹ Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Oscar Mondadori, Milano 2014, p. 316.

⁴⁷² Ivi, p. 558.

animal. Esa transformación tan esperada, tan central en su poética, parece tener lugar, en las últimas páginas de *Composita solvantur*, a través de un ritual místico e infantil, que lleva a «rotar sobre sí mismo», adhiriéndose al movimiento de átomos y cuerpos celestes. Fortini puede alcanzar así, en la parte final de este libro, el «resultado, el residuo» de toda su existencia, y mostrarlo inerme: «Solo entendí la vida que era mi enemiga / y no el amor, que existe». Es a partir de esta certeza que, ante el deseo de desaparición como destrucción y desintegración que pertenece a los jóvenes y a al presente, puede condensar su propio legado:

Hubo un momento de bien.

De una vez por todas nos movió.

La mirada de Fortini ha llegado a reconocer esta partícula indestructible: el principio de la vida, al que obedecemos junto con la naturaleza y el universo. Este mínimo de bien es suficiente para dar sentido también al mal y las tragedias de la historia. No es posible disolverse: este momento de bien permanece, con su carga generativa. No es posible «retirarse» de este movimiento de perpetuación de la vida. El sí de Fortini es firme y sólido. Arraigado en la plenitud de los gestos cotidianos, como en los «consejos» con el que da su legado a la posteridad, indicando una posibilidad de resistencia: «comer en las mesas de las pérgolas. / Meditar en la historia / que se convierte y la victoria / que te dispersa dentro de ella. Beber / lo que te gusta y así sucesivamente. Paren el auto / sobre las costas donde se puede ver el espacio».⁴⁷³

La poesía, práctica de salvación

La poesía puede ser una práctica de salvación diaria. De una salvación laica, que lleva dentro de sí la gracia de poner los pies en la tierra, de poder pertenecer a la vida, y de la secuencia de gestos que nos asigna todos los días, para que puedan realizarse. Hay gestos esenciales que nos apoyan y nos mantienen vivos, como salir de la cama, vestirse, cocinar. En tiempos de crisis grave, estos gestos ya no tienen lugar automáticamente. Nos detenemos a mirarlos buscando una base sólida en ellos, un sentido. La poesía surge precisamente de estos gestos, es un acto vital y fundamental que tiene lugar con todo el cuerpo. «La palabra es pronunciada por todo el cuerpo [...] de todos

⁴⁷³ Ivi, p. 327.

nuestros órganos» (Floresnkij).⁴⁷⁴ No solo es la mano la que escribe sino todo el cuerpo, con su peso, con el rastro de las acciones que realizó durante el día. Buscando apoyo y fundamento en estos gestos, el rito se encuentra de nuevo, en su doble significado: salvífico y de condena al encerrarse de uno mismo: «dentro la prigionia di sé ch'è il vero inferno» [dentro de la prisión de uno mismo que es el verdadero infierno] (Mario Luzi).⁴⁷⁵ El cierre puede ser la forma de una fin, pero también la de una circularidad en la que se expresa el retorno, la repetición que crea el ritmo. La forma más poderosa de percibir el ritmo es, como afirma Tagliaferri,⁴⁷⁶ el ritual, dentro del cual nacieron los símbolos y el lenguaje. Varios poetas han contado cómo en ellos se produjo el nacimiento de un verso, antes que de las palabras, de un sonido: para Majakoskij es el ruido de sus pasos, para Seamus Heaney es el ruido del pozo donde sacaba el agua en la parte trasera de su casa en Mossbawn y para Elizabeth Bishop el ritmo del herrero que rompe los gritos de la madre loca. El dolor puede ser un abismo, un desapego absoluto del resto del mundo, la desaparición del mundo. Sin embargo, si podemos vivir plenamente esta condición, dejando que este tiempo suspendido trabaje en nosotros, de repente nos encontraremos libres, reunidos con los otros. Es como si se abriera un pasaje antiguo que no sospechábamos tener en nosotros. Entonces experimentaremos la posibilidad de metamorfosis que el dolor tiene en sí mismo. Si se cruza sin defensa y resistencia, puede convertirse en una puerta. Y así, las experiencias de toda la humanidad entregadas a la literatura y al arte están ante nosotros, como posibles pasos, pasajes de salvación.

Rossana Abis, *Voci della presenza* [Voces de la presencia]

Una voz que se entrega completamente en la poesía como una oportunidad para la salvación es la de Rossana Abis (Cagliari, 1969). Estos textos nacen de una experiencia de poesía vivida como un ejercicio instintivo de ascetismo, práctica espiritual. Se alimentan del pensamiento, de auscultaciones y vigilijs, de una meditación lúcida y febril. Inclínándose constantemente más allá de sí misma, Abis busca aquellos estados particulares en los que es posible acoger el ritmo interno de las cosas y entrar en vibración con él. Así llegan «las voces de la presencia», la realidad vuelve a su misterio, a su nacimiento incesante. Herederos de ese vínculo mágico entre la palabra

⁴⁷⁴ Pavel Florenskij, *Il valore magico della parola*, cit., pp. 30-31.

⁴⁷⁵ Mario Luzi, *La fortezza*, in Id., *Nel fondo delle campagne*, Einaudi, Torino 1965, ora in Id., *Poesie*, 2 voll., Garzanti, Milano 2014.

⁴⁷⁶ Roberto Tagliaferri, *Ritmo*, Edizioni Messaggero, Padova 2014.

y la realidad de que su tierra, Cerdeña, vive en la tradición de los “Brebis”, estos versos se conectan a esa fuerza ancestral capaz de transformarnos, de determinar las cosas.

La transformación del dolor. A través de la experiencia de la enfermedad y la muerte.

«Il dolore non si supera, si può solo viverlo ed esserne trasformati. [...] Arrendendoci al dolore, avremo imparato ad abbandonarci alla vita» [El dolor no se puede superar, solo se puede vivir y ser transformado por él. [...] Al rendirnos al dolor, habremos aprendido a abandonarnos a la vida] (Frank Ostaseski).⁴⁷⁷

Este trabajo de metamorfosis reúne las mejores energías psíquicas individuales y colectivas, produciendo obras maestras en la historia de la literatura: desde el Antiguo Testamento, con el *Qoelet* [Lamentaciones] y el lamento de Job, hasta el *Decamerón* de Boccaccio, en *La plaga* de Camus, en *La muerte de Ivan Illich* de Tolstoi, en *Sonetos a Orfeo* de Rilke, el dolor, la muerte, la enfermedad física y mental fueron el centro de la creación artística.

La creciente atención, en las últimas décadas, al tema de la enfermedad y la muerte por parte de la poesía y la literatura, puede leerse como una reacción a la anestesia emocional y la cancelación de la experiencia a la que tiende la sociedad contemporánea, inmersa en el mundo virtual y en los flujos de mercado. Esta mayor sensibilidad hacia la experiencia de la finitud también puede leerse en relación con la difusión en la cultura de las disciplinas desarrolladas en el contexto angloamericano, como Medical Humanities y Death Studies. Y, en consecuencia, a la creciente tendencia a abordar la enfermedad y la muerte, ya no como un tabú, sino que los acepta como una parte integral de la existencia, eliminando así los falsos mitos del bienestar y la felicidad alimentados por la sociedad de consumo, y acercándose a una experiencia más plena y más real de la alegría, que incluye la relación con la impermanencia.

⁴⁷⁷ Frank Ostaseski, *Being a Compassionate Companion* (2005), traducción italiana de Letizia Baglioni, *Saper Accompagnare. Aiutare gli altri e se stessi ad affrontare la morte*, Oscar Mondadori, Milano 2006, pp. 68 e 78.

Escribir el dolor: riesgos

La escritura que aborde la enfermedad puede incurrir en algunos riesgos:

- 1- crear una narración ficticia, que siga los dictados de la *fiction* del éxito, endulzando una experiencia que en su lugar podría llevar a la comparación con los límites del lenguaje, rompiendo géneros y formas predeterminadas;
 - 2- el shock que el dolor tiene en sí mismo como una experiencia de lo desconocido, inmanejable y, por lo tanto, temeroso, puede anesthesiarse a través de un lenguaje y una forma plana e inmediatamente comunicable;
 - 3- el propósito de estas escrituras que adoptan los mismos mecanismos de una literatura de consumo, parece tranquilizar a los sanos, los “salvados” y, por lo tanto, generar, en lugar de un sentimiento de *pietas* por la condición común de fragilidad humana, una especie de pena para los enfermos, que sigue siendo el otro, el desafortunado; de esta manera, como sostiene Kübler-Ross, nutrimos «nuestra fe inconsciente en la inmortalidad que nos permite, en el secreto de nuestro inconsciente, regocijarnos de que “es el turno del otro, no de mí”»,⁴⁷⁸
 - 4- alimentar una historia dolorosa de una manera “vampírica”, sin una participación emocional auténtica, aprovechando el componente “atractivo” que el tema puede despertar en el lector;
 - 5- transcribir una historia sin elaborarla, sin haberla sometida primero a ese proceso de metamorfosis que no puede separarse de ninguna creación artística;
 - 6- exceder en el sentimiento y drama, sin poder, en un nivel estilístico, contener y transformar el alcance de aquellos contenidos traumáticos;
 - 7-exhibir el dolor, con una complacencia más o menos consciente, sin respetar la intimidad y la complejidad del tema. Tender hacia lo obscuro, utilizando los mismos mecanismos de la prensa periodística, alimentando la loca curiosidad del lector hacia el “mal de los demás”. Detenerse precisamente en lo que, en la tragedia griega, se hacía fuera de la escena, traído de vuelta a través de las palabras [en la figura] de un mensajero. No producir ninguna catarsis en el lector.
- En la poesía italiana contemporánea, dos ejemplos de escrituras capaces de procesar y transformar el dolor a través de la lengua, son *Figure amate* [Figuras amadas] (2018) de Orso Tosco, un libro relacionado con la experiencia del hospicio, y *Spigoli vivi* [Bordes afilados] (2017) de Daria De Pellegrini ambientado en un hogar para ancianos.

⁴⁷⁸ Elisabeth Kübler-Ross, *La morte e il morire*, cit., p. 28.

Orso Tosco, *Figure amate*

Los poemas de *Figure amate* [*Figuras amadas*] fueron escritos en el verano de 2015, cerca de la experiencia autobiográfica de la que pocos meses después se generaría la redacción de la novela *Aspettando i naufraghi* [*Esperando a los náufragos*] (minimum fax 2018): la hospitalización en un *hospice* del padre del autor, su cuidado, su desaparición. La escritura procede entre la necesidad de narrar, la recopilación de “notas al margen” de los últimos días de vida del padre y los relámpagos de su nervio lírico y metamórfico. Como en un diario en versos donde las agujas y las palabras se confunden, Orso Tosco llega a un acuerdo con un «amor irremediable», que es también dolor y no permite escapar. La única dimensión es la de un ahora fragmentado en momentos, en acciones hechas para sobrevivir, «para salvarse un minuto más». Escribir es la posibilidad de continuar amando y dando vida a lo que está sucediendo, acogiendo la necesidad de cada cosa de ser dichas, por última vez.

Daria De Pellegrini, *Spigoli vivi*

Estos poemas se graban en el lector como «bordes afilados»: recuerdan un contacto con la parte de la realidad que tendemos a olvidar, a evitar, de la que generalmente nos defendemos. El espacio en el que somos guiados es, de hecho, el más cotidiano y familiar, hostil por un dolor que pertenece a la naturaleza misma de las cosas. Pequeñas piezas de una novela autobiográfica emergen de la soledad del presente, percibido como un “residuo” de la vida pasada. En el centro está la relación entre una hija y una madre inválida. La prosémica entre estas dos figuras se compone de «bordes afilados» a lo largo de los años, oposiciones radicales e instintivas que se resuelven en una identidad sutil: no solo en el presentimiento de un destino común, sino también para el reconocimiento de una herencia aceptada en la propia mirada.

Un primer balance. Rastros para un análisis

Un análisis más detallado de los libros de poesía que abordan el tema de la enfermedad y de la muerte podría producir resultados interesantes. Aquí hay algunas preguntas que podrían hacerse:

- ¿Qué estrategias estilísticas se implementan para enfrentar una experiencia con un contenido emocional tan fuerte y ardiente?

- ¿Qué forma poética parece adaptarse mejor a estos contenidos? Según Jaime Cedillo en la literatura española, la forma más recurrente es la del diario en prosa o verso; en poesía un ejemplo es *Historial* de Marta Agudo (2017), *Tanto abril en octubre* (1994) de Jorge Riechman y *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987) de Leopoldo María Panero.

- ¿Qué cambios producen estos temas dentro de la poética de un autor? ¿Cambian su estilo e idioma? ¿Cambian su *weltanschauung*? ¿Conducen a una profundización en un sentido religioso, confesional o incluso secular, hacia un vínculo más fuerte con la vida y con el mundo?

De este primer cruce de poesía italiana y española contemporánea que sigue el tema de la enfermedad y la muerte, surgieron algunas hipótesis:

- podría haber una expansión temática y léxica hacia áreas de experiencia relacionadas con la corporalidad previamente excluidas, o nombradas solo de manera genérica y estilizada, como un legado de una tradición literaria todavía en deuda sustancial con el petrarquismo;

- la distancia que durante siglos ha caracterizado la relación entre la expresión poética y el conocimiento científico, con importantes consecuencias tanto en la elección de los términos como en la creación de la imaginación poética, podría reducirse gracias a la difusión de enfoques que favorecen el diálogo entre el conocimiento humanístico y científico como las Medical Humanities;

- tal vez estamos en una era que, frente al mundo brillante y aséptico de la sociedad de consumo y entretenimiento, ha desarrollado un interés particular en la enfermedad y la muerte, también en un sentido estético, como sucedió, por ejemplo, en reacción a Clasicismo, en la era Alejandrina, con la vejez, lo deformidad, lo feo? La investigación debería realizarse en paralelo en el campo de la poesía, así como en el del arte contemporáneo, que a menudo repite la imagen del esqueleto y el cráneo (véase, por ejemplo, el famoso “Cráneo de diamante”, *For the Love of God*, de Damien Hirst);

- podría leerse la vasta presencia de libros de poesía dedicados a la experiencia de la enfermedad y la muerte como una reacción frente al lenguaje anónimo e impersonal con el que los medios transmiten diariamente noticias de dramas y desgracias;

- para una poesía a menudo varada en el rico legado literario del siglo XX, como aquella española contemporánea, el tema del dolor y de la enfermedad puede ser un medio para liberar energías más cercanas a la autenticidad del cuerpo y de la experiencia, provocando una renovación en la voz y en el estilo.

Bibliografia

Profilo storico-letterario della poesia italiana e spagnola contemporanea

- AFRIBO A. (a cura di) (2007), *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica*, Roma: Carocci.
- ÁNGEL L., PRIETO DE PAULA (2010), *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia*, Madrid: S.L. Calambur Editorial.
- ANTONUCCI F. (2004), *Il Novecento letterario spagnolo: percorsi*, Pisa: ETS.
- BANTI A. M. (2009), *L'età contemporanea. Dalla grande guerra a oggi*, Roma: Laterza.
- BERARDINELLI A. (2007), *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata: Quodlibet.
- BREVINI F. (1990), *Le parole perdute: dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino: Einaudi.
- CAPODAGLIO E. (2003), *Il volto chiaro. Storie critiche del '900 italiano*, Venezia: Marsilio.
- CONTINI G. (a cura di) (1968), *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Milano: BUR 2012.
- DE BERNARDI A. (2008), *Da mondiale a globale. Storia del XX secolo*, Milano: Bruno Mondadori.
- DE SANTI G. (a cura di) (1994), *La poesia dialettale romagnola nel Novecento*, Rimini: Maggioli.
- DIONISOTTI C. (1967), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi 1999.
- GARCÍA JAMBRINA L. (a cura di) (2000), *La promoción poética de los 50*, Madrid: Espasa Calpe.
- FRATTALE L. (a cura di) (2016), *Rafael Alberti a Roma. Un poeta tra pittori*, Roma: Editori Riuniti University Press.
- GHIGNOLI A. (2009), *Un diálogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana (1939-1989)*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- (2013), *La comunicazione in poesia. Aspetti comparativi nel Novecento spagnolo*. Rimini: Fara.
- (2017), *Linguaggi poetici femminili in Spagna 1980-1989: Ana Rossetti. Una problematica traduttologica*, «Smerilliana», n. 20, pp. 177-193.
- HERMET G. (1999), *Storia della Spagna nel Novecento*, Bologna: Il Mulino.
- LEFÈVRE M. (2008), *La Spagna democratica tra storia, poesia e traduzione ovvero Breve discorso sullo stato presente della lirica spagnola tradotta in Italia (1978-2007)*, in *Poesia 2007-08. Tredicesimo annuario*, a cura di P. Febbraro e G. Manacorda, Roma: Alberto Gaffi Editore, pp. 91-111.
- (2016), *Quarant'anni di poesia e democrazia. La poesia spagnola tradotta in Italia (1975-2015)*, «Con testo a fronte», n. 55, pp. 57-78.
- LO CASCIO P. (2013), *La guerra civile spagnola. Una storia del Novecento*, Roma: Carocci.
- MACRÌ O. (a cura di) (1952), *Poesie spagnole del Novecento*, Milano: Garzanti 1996.

- MANERA D. (2002), *Pagine di letteratura spagnola del Novecento*, Martorano di Cesena: Arci Solidarietà Cesenate.
- MENGALDO P. V. (a cura di) (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Milano: Mondadori.
- MORELLI G., MANERA D. (2007), *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno*, Milano: Bruno Mondadori
- MORELLI G. (a cura di) (2008), *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del '50*. Ediz. italiana e spagnola, Firenze: Le lettere.
- NARDONI V. (2016), *La poesia ispanica novecentesca in traduzione italiana. Panoramica e proposte*, «Tradurre», n. 10.
- (2018), *Per terre di Spagna. Videoantologia della poesia spagnola contemporanea. Ediz. spagnola e italiana*, Firenze: Valigie rosse.
- RUTA M.C. (2005), *Novecento ispanico*, Palermo: Sellerio.
- TESTA E. (2014), *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino: Einaudi.
- TRICOMI A. (2010), *La repubblica delle lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Macerata: Quodlibet.
- ZANZOTTO A. (2000), *Scritti sulla letteratura*, 2 voll., a cura di G. M. Villalta, Milano: Mondadori.

Prospettiva socio-antropologica e estetico-antropologica

- AGAMBEN G. (2009), *Nudità*, Roma: nottetempo.
- (2014), *Il fuoco e il racconto*, Roma: nottetempo.
- ANTOMARINI B. (2013), *La preistoria acustica della poesia*, Torino: Nino Aragno.
- AUGÉ M. (2013), *L'anthropologue et le monde global*, Paris: Armand Colin, trad. ita. di L. Odello, *L'antropologo e il mondo globale*, Milano: Raffaello Cortina, 2014.
- BAUMAN Z. (2005), *Liquid life*, Cambridge: Polity Press, trad. ita. M. Cupellaro, *Vita liquida*, Roma: Editori Laterza, 2005.
- CAMPORESI P. (1992), *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano: Garzanti.
- CEDILLO J. (2017), *Radiografía del dolor en la literatura*, «El Cultural», 27 junio.
- CLÉMENT G. (2004), *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, trad. ita. *Manifesto del terzo paesaggio*, a cura di F. De Pieri, Macerata: Quodlibet, 2005.
- CURI U. (2011), *Via di qua. Imparare a morire*, Torino: Bollati Boringhieri.
- DE MARTINO E. (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino: Bollati Boringhieri, 2018.
- (1977), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, introduzione di C. Gallini e M. Massenzio, Torino: Einaudi.
- DEL MOLINO S. (2016), *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, trad. ita. di M. Nicola, *La Spagna vuota. Viaggio in un paese che non c'è mai stato*, Palermo: Sellerio, 2019.
- GIGLIOLI D. (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata: Quodlibet.
- GRISONI F. (a cura di) (2017), *Alzheimer d'amore. Poesie e meditazioni su una malattia*, Novara: Interlinea.
- ITALIANO F. (2009), *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Milano: Mimesis.
- , MASTRONUNZIO M. (2011), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Milano: Unicopli.
- FRAZER J. G. (1922), *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, ed. ridotta dall'autore, London: Macmillan, trad. it. di L. de Bosis, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- HOBBSAWM E. J. (2013), *Fractured times: Culture and Society in the Twentieth Century*, London: Little Brown, trad. ita. di L. Clausi, D. Didero e A. Zucchetti, *La fine della cultura. Saggio su un secolo in crisi d'identità*, Milano: Bur, 2013.
- JANKÉLÉVITCH V. (1966), *La mort*, trad. ita. di V. Zini, *La morte*, a cura di E. Lisciani Petrinì, Torino: Einaudi 2009.

- JULLIEN F. (2014), *Vivre de paysage: Ou L'impensé de la raison*, trad. italiana di Chiara Tartatini, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, a cura di Francesco Marsciani, Milano: Mimesis Edizioni, 2017.
- KÜBLER-ROSS E. (1969), *On death and dying* (1969), trad. ita. di C. di Zoppola, *La morte e il morire*, Assisi: Cittadella Editrice 2015.
- LÉVI-STRAUSS C. (1964), *Le Cru et le Cuit*, Paris: Plon, trad. ita. di A. Bonomi, *Il crudo e il cotto*, Milano: Il Saggiatore, 2016.
- LINGIARDI V. (2017), *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Milano: Raffaello Cotrina Editore.
- LYOTARD J.F. (1979), *La conditione postmoderne. Rapport sur le savoir*, trad. ita. di C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Bologna: Feltrinelli, 2014.
- (1988), *L'inhumain: causeries sur le temps*, trad. ita. di E. Raimondi e F. Ferrari, *L'inumano: divagazioni sul tempo*, Milano: Lanfranchi, 2001.
- MANFERLOTTI S. (a cura di) (2014), *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, Napoli: Liguori.
- MAZZA N. (2019), *Poetry Therapy. Teoria e pratica*, Monza: Mille Gru.
- MESCHIARI M. (2010), *Terra sapiens. Antropologia del paesaggio*, Palermo: Sellerio.
- OSTASESKI F. (2005) *Being a Compassionate Companion*, trad. ita. di L. Baglioni, *Saper Accompagnare. Aiutare gli altri e se stessi ad affrontare la morte*, Milano: Oscar Mondadori, 2006.
- RAVASI BELLOCCHIO L. (1996), *La lunga attesa dell'angelo. Le donne e il dolore*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- (2017), *Nonostante tutto. Il dolore innocente*, Bergamo: Moretti & Vitali.
- PUGNO, L. (2018), *In territorio selvaggio*, Roma: Nottetempo.
- REMOTTI F. (2014), *Per un'antropologia inattuale*, Milano: elèuthera.
- RITROVATO S. (a cura di) (2006), *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Milano: Archinto.
- (2009), *La differenza della poesia*, Novi Ligure: Puntoacapo.
- REMOTTI F. (2007), *Prima lezione di antropologia*, Roma-Bari: Laterza.
- (2014), *Per un'antropologia inattuale*, Elèuthera: Milano.
- SIMMEL G. (1913), *Philosophie der Landschaft*, trad. ita. di L. Perucchi, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma: Armando Editore, 2006.
- SONTAG S. (1977), *Illness as Metaphor*, trad. ita. di E. Capriolo e C. Novella, *Malattia come metafora. Cancro e Aids*, Milano: Oscar Mondadori 2002.
- TETI V. (2011), *Pietre di pane. Un'antropologia del restare*, Macerata: Quodlibet.
- TURRI E. (1998), *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio.

- (2008), *Antropologia del paesaggio*, Venezia: Marsilio.
- (2010), *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia: Marsilio.
- VAN GENNEP A. (1909), *Les rites de passage*, trad. ita. di M. L. Remotti, *Riti di passaggio*, Torino: Boringhieri, 1981.
- VILLALTA, Gian Mario (2005), *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*. Milano: BUR.
- WOOLF V. (1930), *Sulla malattia*, a cura di N. Gardini, Torino: Bollati Boringhieri 2006.
- ZANZOTTO A. (2007), *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di L. Barile e G. Bompiani, Roma: nottetempo.
- (2013), *Luoghi e paesaggi*, Milano: Bompiani.
- (2015), *In questo progresso scorsoio. Conversazioni con Marzio Breda*, Milano: Garzanti.

Traduzione

- BERMAN A. (1991), *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris: Seuil, trad. ita. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di Gino Giometti, Macerata: Quodlibet, 2003.
- BOCCHIOLA M. (2015), *Mai più come ti ho visto. Gli occhi del traduttore e il tempo*, Torino: Einaudi.
- BUFFONI F. (2007), *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, nuova ed. accresciuta, Novara: Interlinea, 2016.
- CARENA C. (2010), *Tradurre la poesia e il testo sacro*, Milano: Mondadori Education.
- COLANGELO S., TADAHIKO W. (a cura di) (2015), *Tradizione, traduzione, trasformazione*, Tokyo: Japan Society for the Promotion of Science.
- ECO U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani.
- GHIGNOLI A. (2009), *Linguaggio e canto simbolico-traduttivo nella poesia di Antonella Anedda*, «Testo a Fronte – Teoria e pratica della traduzione letteraria», XX n. 40, pp. 57-62.
- (2013), *Literatura comparada y traducción: un diálogo (im)posible*, in Emilio Ortega Arjonilla, *Translating Culture / Traduire la Culture / Traducir la Cultura*, Granada: Comares, pp. 1133-1140.
- (2014) *Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta*, «Testo a Fronte – Teoria e pratica della traduzione letteraria», Milano, XX n. 50, pp. 31-47.
- (2015), *La traducción humanística. Reflexiones teóricas*, Granada: Comares.

- (2016), *Desperimentare la traduzione: per una possibilità teorica della letteratura tradotta*, in *Il Mezzogiorno italiano. Riflessioni e immagini culturali nel sud d'Italia*, a cura di C. F. Blanco Valdés, L. Garosi, G. Marangon, F. Rodríguez Mesa, Firenze: Cesati, pp. 783-791.
- MAGRELLI V. (2018), *La parola braccata. Dimenticanze, anagrammi, traduzioni e qualche esercizio pratico*, Bologna: il Mulino.
- PRETE A. (2011), *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino: Bollati Boringhieri.
- POLITI G., ROMANOVIC A. (a cura di) (2007), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, Lecce: Pensa Multimedia.
- STELLA F. (a cura di) (2012), «Semicerchio» (2011), vol. 2: *Tradurre(in) Europa. Poesia moderna al festival della traduzione*, Pacini Editore.
- TAVARACCI P. (a cura di) (2015), *Poeti traducono poeti*, Trento: Università degli studi di Trento.
- ZAMELLA T., TALONE S.M. (2016), *Il traduttore visibile. Rime e viaggi*, Parma: Monte Università Parma.

Publicaciones contenidas en la tesis

1.

Artículo con coautoría única: prólogo a un libro de poesía.

Datos de publicación:

Franca Mancinelli, Prólogo a Tolmino Baldassari, *La néva. Poesie (1974-1981)*, Raffaelli Editore, Rimini 2016, pp. 5-21.

Datos del libro:

Páginas: 144

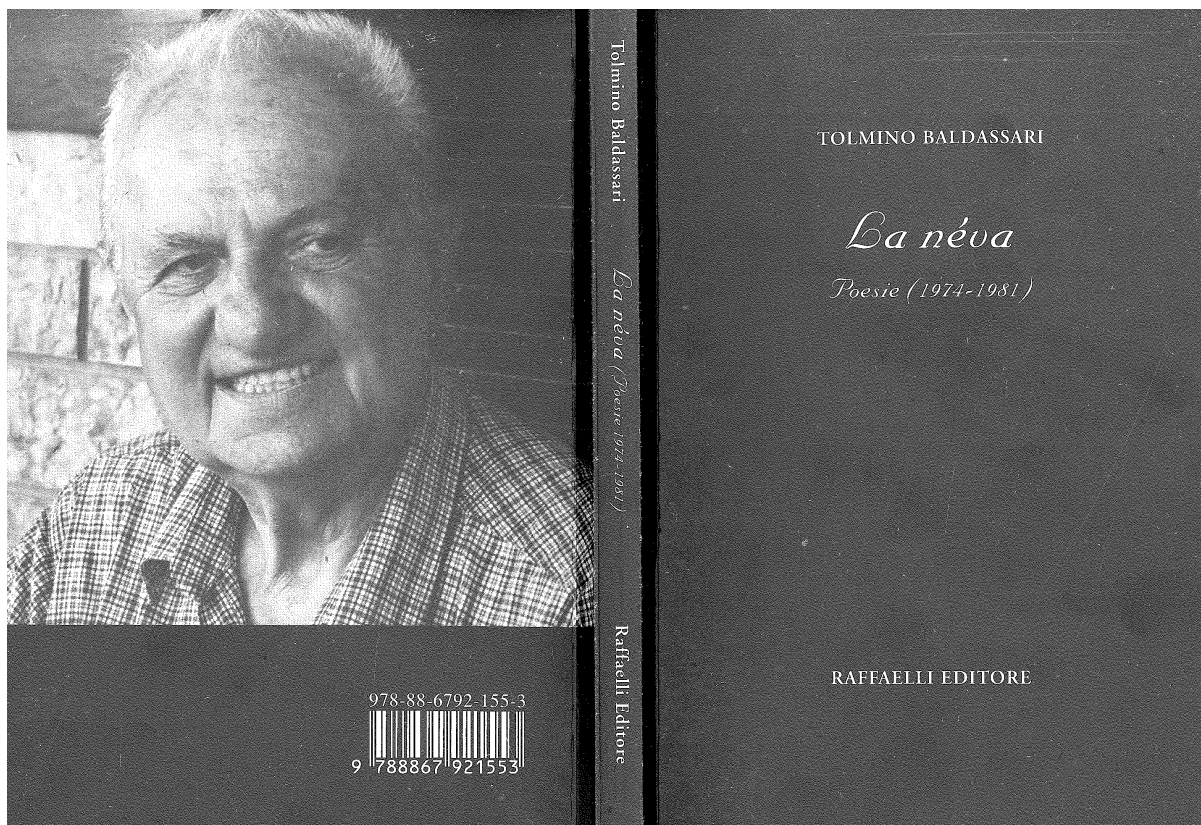
ISBN 9788867921553

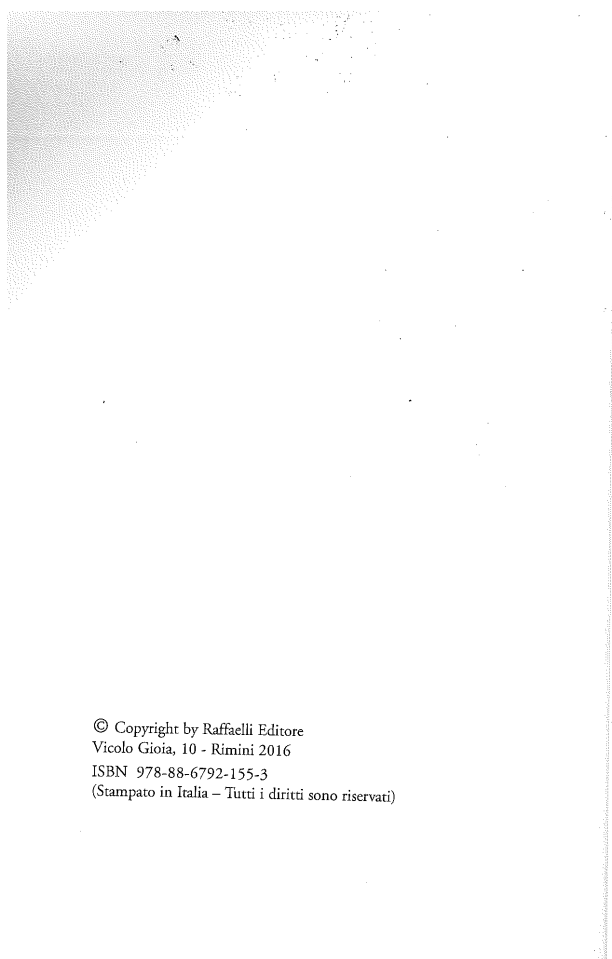
Resumen:

La néva de Tolmino Baldassari

La néva, poema en tres secuencias de Tolmino Baldassari, representa un punto único y probablemente el punto de máxima intensidad en el camino del poeta de Cervia. Con una estructura circular, este poema reconduce todo lo que acoge hacia un mismo punto fijo. De hecho, la nieve está vinculada a una condición de existencia liberada del paso del tiempo, a una dimensión infantil, de asombro atónito por la presencia de las cosas. El paisaje blanco es el fondo en el que aparecen las imágenes en que se condensan una vida, la secuencia en la que podemos ver, al final de una historia, su esencia. En efecto el poema termina con la muerte solitaria de aquellos que tomaron la palabra, llevándonos de regreso a la misma área nevada desde donde comenzó el flujo narrativo visionario e irregular. La forma de este poema solo puede fragmentarse: obedece a la intensidad con la que las imágenes vuelven a la mente, impulsadas por la necesidad de encontrar significado. Este trabajo es un intento de mantener lejos la realidad del final con la tensión de la imaginación, pero también es un intento de despedirse de la vida, un réquiem privado y coral. La palabra se confía a un personaje en el que se proyectan las características autobiográficas del poeta (su historia se evoca de nuevo en el contexto de una pequeña comunidad en Romaña, marcada por la línea divisoria del conflicto mundial), pero la trama de esta existencia singular es una densa mezcla de presencias: especialmente figuras de miembros de la familia y aldeanos, pero también evanescencias intermitentes de la visión o figuras investidas con un aura de cuento de hadas salvadora o mágica.

Para Baldassari «una palabra es un hecho que sucede». Viene de las grietas que se abren en la existencia, compensa las pérdidas. *La néva* también está escrita para hacerse la voz de aquellos que han sido borrados de la historia oficial y «llaman en la memoria», presionan en el presente, aflorando «en discursos y en la forma de reír» de aquellos que siguen siendo testigos de esa vida. Sus versos absorben estas hendiduras que se ramifican en la vida cotidiana, surgen de escuchar profundamente a una comunidad que, después de la Segunda Guerra Mundial, se encontró con los vacíos que dejaron los muchos desaparecidos y un mundo que se habría abrumado en unos pocos años, olvidado. La poesía es un acto que puede remediar el hecho de la muerte y el silencio de la historia.





Tolmino Baldassari

La Nèva

Prefazione di Franca Mancinelli

Raffaelli Editore

© Copyright by Raffaelli Editore
Vicolo Gioia, 10 - Rimini 2016
ISBN 978-88-6792-155-3
(Stampato in Italia – Tutti i diritti sono riservati)

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Prefazione

La neve, il suo incanto che sospende lo scorrere del tempo, è lo sfondo di questo poemetto in tre sequenze di Tolmino Baldassari. Pubblicato nell'82 per Forum/Quinta Generazione,¹ rappresenta un *unicum* e probabilmente il punto di massima intensità nel percorso del poeta di Cervia. È come se in questa particolare forma poematica Baldassari abbia trovato la possibilità di elevare la propria poetica, donandoci il più alto lascito che la sua capacità di accoglienza della vita ha tenuto in serbo. «Ogni singola poesia di Tolmino Baldassari sembra essere stata intensamente ascoltata», scrive Gianfranco Lauretano nella prefazione all'antologia da lui curata, che ne raccoglie l'opera (*L'ombra dei discorsi*, puntoacapo, 2010).² I suoi versi sembrano infatti quasi contenere e plasmare la materia del tempo. Nascono da un momento di contemplazione estatica in cui il suo fluire si arresta permettendo l'accesso a una dimensione altra. In que-

¹ *La néva. Poesie (1974-1981)*, con un saggio di Franco Brevini, Forum/Quinta Generazione, Forlì 1982. Oltre al poemetto omonimo il volume raccoglie una scelta di testi dai primi tre libri di Baldassari.

² T. Baldassari, *L'ombra dei discorsi. Antologia 1975-2009*, a cura di G. Lauretano, puntoacapo, Novi Ligure 2009. Tutte le citazioni dei versi di Baldassari, se non specificato diversamente, fanno riferimento a questa edizione.

2.

Capítulo de libro con coautoría única.

Datos de publicación:

Franca Mancinelli, *Poesía como oración en Carlo Betocchi*, en Carlo Betocchi «*Ciò che occorre è un uomo...*» – *Atti del Convegno Urbino, 14-15 dicembre 2016*, Salvatore Ritrovato, Annalisa Giulietti, Giorgio Tabanelli (eds.), Raffaelli Editore, Rimini 2018, pp. 48-68.

Datos del libro:

Páginas: 164

ISBN 9788867923939

Resumen:

Poesía como oración en Carlo Betocchi

La oración es poesía capaz de reconectarse con su origen y convertirse en *poiein*, una acción que transforma a nosotros mismos y a la realidad que nos rodea. La fe en esta energía creativa, en esta carga vital que Florensky reconoce como «el valor mágico de la palabra», pertenece al comienzo de cada civilización. Carlo Betocchi es uno de los maestros de nuestro siglo XX que más se basa en esta fuente original de la palabra. «Concebí la poesía como un himno de alabanza», dice el poeta en una entrevista. La poesía es, por lo tanto, en sus intenciones, en sí misma la oración: una forma de acción de gracias por la creación y por la vida. Este ensayo revisa algunos textos de Betocchi en los que emerge una total confianza de la palabra y su posibilidad de llevar a cabo una metamorfosis, liberando al sujeto de una condición de sufrimiento y dolor o incluso simplemente permitiendo la experiencia de una mirada diferente, de una rendija que nos conecta a otra dimensión. No se detiene en los textos más cercanos a la fe inmediatamente identificables con la religión católica, que Betocchi recibe como legado materno y luego madura, en su elección personal. Una fe que, especialmente en el primer libro, se expresa en los tonos reconciliadores y consoladores de una certeza que guía la mirada y define su horizonte. (Piense, por ejemplo, en un poema en el que se reconoció el espíritu de la revista «Il Frontespizio», *Allegrezza dei poveri a Tavoleto*, con su paisaje de belén). El tipo de fe, de confianza que sigo, siempre ha coexistido con su cristianismo, es quizás su sustrato más arcaico; coexiste en particular con ese componente de su religiosidad que luego, a partir de la década de 1960, se abrirá gradualmente hasta perder cualquier connotación confesional. La experiencia de la vejez y la grave enfermedad de su esposa lo exponen en primera persona a esa condición de extrema fragilidad típica de la existencia humana. En este contexto, su sensibilidad criatural también se profundiza y radicaliza, desde un sentimiento de hermandad para todos los seres vivos, hasta la adhesión a la materia del universo, a partir de una mirada que ha perdido por completo su perspectiva antropocéntrica y que se ilumina, como escribió Mario Luzi, de un «sylvester celestial quid». La identidad vuelve así a esta forma de pertenencia, de reunificación con el movimiento anónimo de la vida: «en el gesto del río te encuentras a ti mismo / y piensas con el pensamiento del río / con el inmóvil ser, fluyes».

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo
dell'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"
Dipartimento di Studi Umanistici
e dell'Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici
Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia.

CARLO BETOCCHI
«CIÒ CHE OCCORRE È UN UOMO...»

Atti del Convegno
Urbino, 14-15 DICEMBRE 2016

A cura di Salvatore Ritrovato
Annalisa Giulietti e Giorgio Tabanelli

© Copyright 2018 - Raffaelli Editore - Rimini
ISBN 978-88-6792-393-9
Stampato in Italia (tutti i diritti sono riservati)

RAFFAELLI EDITORE

SOMMARIO

GIORGIO TABANELLI <i>Carlo Betocchi, poeta libero</i>	7
--	---

I

SAURO ALBISANI <i>Betocchi in quattro parole</i>	17
GIANFRANCO LAURETANO <i>Suggestioni antropologiche di Carlo Betocchi</i>	26
MASSIMO MORASSO <i>Una lingua dolce che spezza le ossa. Betocchi e l'aldilà del Novecento</i>	33
GIANCARLO PONTIGGIA <i>«Non avrei voluto somigliare a Rimbaud»</i>	41
FRANCA MANCINELLI <i>Poesia come preghiera in Carlo Betocchi</i>	48
MARTINA DARAIO <i>Il «fondamento della fraternità» nella poesia di Carlo Betocchi</i>	69

II

ANALISA GIULIETTI <i>«Una corrispondenza che non ho mai tenuta con alcuno».</i> <i>Il carteggio fra Carlo Bo e Carlo Betocchi (1934-1985)</i>	81
MARCO MENICACCI <i>Leggere il dolore umano: Betocchi e Luzi</i>	96
DARIO COLLINI <i>Carlo Betocchi e Michele Pierri.</i> <i>Riflessioni in margine a un carteggio inedito</i>	108
ALESSIA BALDUCCI <i>Per un'edizione del carteggio tra Carlo Betocchi e Alessandro Parronchi</i>	122
SARA MORAN <i>Il carteggio fra Carlo Betocchi e Margherita Dalmati (1964-1985)</i>	135

*

SALVATORE RITROVATO <i>L'uomo al centro della poesia di Betocchi.</i> <i>Meditazioni in margine al convegno</i>	149
INDICE DEI NOMI	159

FRANCA MANCINELLI

Poesia come preghiera in Carlo Betocchi

La poesia come forma di preghiera: questo tema da alcuni anni esercita su di me la forza di un magnete. Carlo Betocchi è uno dei maestri del nostro Novecento che più attinge a questa primordiale fonte della parola. È forse questo il motivo per cui sta scontando nel presente la propria costitutiva inattualità. Trascurata dall'industria editoriale, la sua opera si è infatti resa "irreperibile". Affidata ai cataloghi delle biblioteche, alla tenacia e fedeltà di alcuni studiosi, resiste depotenziata, come una fiamma in carenza di ossigeno. Perché risplenda nella forza primigenia che le appartiene, è però necessario liberarla subito dalla facile cornice di una lettura religiosa confessionale. È preghiera infatti la poesia capace di riconnettersi alla sua origine e farsi *poiein*, azione che trasforma noi stessi e la realtà che ci circonda. La fede in questa energia creatrice, in questa carica vitale che Florenskij riconosce come il *valore magico della parola*, appartiene agli inizi di ogni civiltà. Perdere il seme poetico della lingua, significa perdere la nostra possibilità di agire nel mondo. Pasolini se ne era già accorto nella metà degli anni '60 quando, nel saggio *Nuove questioni linguistiche*, riconosceva il nostro italiano medio nascere dal dilagare del linguaggio tecnico-aziendale. Lingua anonima, inerte, che ci spossa della nostra umanità. Il poeta invece istintivamente torna a quella dimensione arcaica in cui la poesia era rito, espressione di un corpo che attraverso il ritmo entra in contatto con le forze non conosciute.¹

Betocchi, poeta fedele all'«atto / del nascere»,² costantemente volto al principio della creazione, non poteva non collocarsi anche in questo senso all'origine. La parola per lui «mantiene il valore ri-

¹ B. Antomarini, *La preistoria acustica della poesia*, Nino Aragno, Torino 2013.

² C. Betocchi, *Di quando in quando*, 5, da *Ultimissime*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 385. Tutte le citazioni delle poesie di Betocchi, se non diversamente specificato, fanno riferimento a questa edizione.

3.

Edición con coautoría:

Datos de publicación:

M. Borio, R. Cescon, A. D'Agostino, T. Di Dio, F. Mancinelli, *Per Mario Benedetti*, Gialla Saggi, Fondazione pordenonelegge.it, 2018.

Datos del libro:

Páginas: 82

Resumen:

Una colección de ensayos dedicada a Mario Benedetti, uno de los poetas italianos contemporáneos vivos más importantes. Nacido en la provincia de Udine en 1955, publicó sus primeros libros de poesía a finales de los Setenta y principios de los Ochenta. Su primera producción se unió en *Umana gloria*, publicado por Mondadori en el 2004. Para el mismo editor siguieron los libros *Pitture nere su carta* (2008) y *Tersa morte* (2013). Su obra ahora se puede leer en *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2017.

4.

Capítulo de libro con coautoría única.

Datos de publicación:

Franca Mancinelli, *La parte vivente dei morti*, in M. Borio, R. Cescon, A. D'Agostino, T. Di Dio, F. Mancinelli, *Per Mario Benedetti*, Gialla Saggi, Fondazione pordenonelegge.it, 2018, pp. 69-82.

Resumen:

«*La parte viva de los muertos*». Para Mario Benedetti

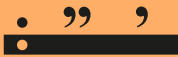
La pintura de Enzo Cucchi que aparece en la portada de *Umana Gloria* (Mondadori, 2004), resume el significado de lo que fue, entre mediados de los 80 y principios de 2000, la búsqueda de Mario Benedetti: un gesto de piedad que reafirma el vínculo entre los vivos y los muertos mientras mantiene vivos los lugares a los que pertenecían. Un gesto que se conecte a «la parte viva de los muertos»: el valor de las vidas pasadas, su legado. La ruptura de este enlace-raíz coincide con el fin del mundo de *Umana gloria*. Un mundo en el que se busca una identidad perdida en las cenizas de una civilización que ha sido abrumada: la campesina que Benedetti vivió en la apartada provincia de Friuli, devastada por el terremoto de 1976. Ya en la parte final del libro, este vínculo entre la vida y la muerte se extingue en forma de exhumación, de antigüedad museal. La brillante imagen fija de la infancia que acompañó a Benedetti es reemplazada por la fijeza intemporal de lo que ha sido, sin la posibilidad de metamorfosis y renacimiento: «eternidad constantemente piedra, estanque, memoria».

Si comparamos el espacio-tiempo fundado al comienzo de *Umana gloria*, con ese último susurro, seguido de un soplo, que cierra *Pitture nere* («Aquí. / Oh»), tenemos las coordenadas del territorio cruzado. Una de las experiencias más interesantes de la poesía italiana contemporánea ha pasado entre estos dos libros. *Pitture nere* atestiguan el coraje de cruzar un territorio que sobresale más allá de la vida para aceptar «susurros, bandas, desvanecimientos» y percibir las voces de los muertos, su invitación a unirse. *Umana gloria* comienza en cambio con un acto de amor por la realidad en sí mismo, con fe en la posibilidad de duración, de resistencia de un sentido. Al ir más allá y dispersar su individualidad, Benedetti le da una forma de salvación al microcosmos de su biografía, haciendo que renazca dentro de «cualquier rostro, / hierbas, mares, ciudades». En esta capacidad de apertura y don desinteresado de sí mismo, reconoce la identidad poética: «así fueron los poetas». Sus presencias dispersas hacen que una tierra sea fértil y viva, al igual que los muertos que duermen bajo su superficie. Sus corajes residen en la fuerza del corazón que los llevan a reunirse con los muertos, a las raíces de un lugar, dando vida a través del gesto de la palabra y al mismo tiempo extrayéndola de las fuentes más profundas.

Per Mario Benedetti

Maria Borio
Roberto Cescon
Azzurra D'Agostino
Tommaso Di Dio
Franca Mancinelli

Gialla Saggi



fondazione
pordenonelegge.it

Indice

Maria Borio - Mario Benedetti, poesia e esperienza	3
Roberto Cescon - <i>Qui. Oh. La memoria colloidale di Benedetti</i>	23
Azzurra D'Agostino - Un'ombra tienimi	36
Tommaso Di Dio - <i>fuori di qui tutte quelle stelle non hanno paura. Paragrafi attraverso la poesia di Mario Benedetti</i>	48
Franca Mancinelli - La parte vivente dei morti	69

Franca Mancinelli

La parte vivente dei morti

Qualcosa di simile a una gioia antica si accende quando da una voce non conosciuta si apre un sentiero che ci chiama. I frammenti e le schegge appuntite che portiamo dentro, a un tratto si illuminano di una perduta unità originaria. Qualcosa ci è venuto incontro ricongiungendoci. È accaduto questo con *Umana gloria* di Mario Benedetti. Dalle prime pagine ho sentito la necessità di un arresto: una linea di faglia si apre tra il silenzio e la sua voce. Comincia un viaggio in cui ogni immagine che si presenta chiede la nostra più piena attenzione: sta nascendo nel nostro sguardo, nella nostra capacità di accoglierla. È questa la forza della poesia di Benedetti, con la sua lingua inerme, impastata di silenzio, segnata dalle fratture e dai limiti del dicibile. L'infanzia e la sua scia l'attraversano, sospendendo l'ordine della grammatica e della sintassi, spalancandolo alla meraviglia dell'esistenza, tra i bagliori che accendono il parlato, i soprassalti di stupori improvvisi e le fenditure in cui entra un tempo altro che si confonde con il sogno. Questa lingua crea immediatamente con il lettore un rapporto di intimità profonda, investendolo dello stesso amore che lega persone con cui si sono condivise esperienze che si sono fatte esistenza. Slogature, elisioni e incongruenze della sintassi chiamano a completare le frasi, a comprenderne i silenzi, le frane, i passaggi interrotti. Come accade tra compagni di giochi, tra madre e figlio, tra amanti. Benedetti ha saputo plasmare nei primi decenni del suo percorso una lingua della percezione, che accoglie la realtà prima di schermarla attraverso le griglie cognizione. Le immagini di *Umana gloria* sorgono da una dimensione che sta «in fondo al tempo», dove l'infanzia entra nel sogno. La trama della realtà è intessuta di memoria, si

5.

Artículo con coautoría única.

Datos de publicación:

Franca Mancinelli, «*Ero ma sono*». *Franco Fortini tra dissolvenza e resistenza*, «L'ospite ingrato», 3 febrero de 2020, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/ero-ma-sonofranco-fortinitra-dissolvenza-e-resistenzafranca-mancinelli/>

Resumen:

«Estaba pero soy». Franco Fortini entre desaparición y resistencia

La conciencia de su valor y su tarea se acompaña a la firme voluntad de Fortini de permanecer. En sus versos, de hecho, se pregunta varias veces sobre las formas y maneras de pasar más allá del presente, se asoma hacia el futuro, imagina la apariencia de la posteridad, espera que sus palabras tengan durabilidad y resistencia, se ve a sí mismo como un insecto encerrado en ámbar.

El conocimiento es para él una forma necesaria de lucha, un deber, no tanto para sí mismo, sino para los demás, porque «todo, si no se gana, volverá». Esta es la tarea que Fortini ha aceptado, con responsabilidad y rigor, para que el pasado pueda continuar viviendo en el presente y su significado pueda dar testimonio a las generaciones futuras. Pero en sus últimas colecciones, que representan su legado más rico en poesía, esta tarea es asumida por una postura diferente: deponiendo las defensas, abandonando la centralidad del ego y todas las presunciones antropocéntricas, convirtiéndose en un espacio que acoge la verdad que existe en la naturaleza: «La profundidad de los ríos / es el lugar de la inteligencia». Así es como Fortini se nos aparece en la postura más humilde que ha logrado, sentado en los azulejos al sol, retratando a sí mismo para su septuagésimo quinto cumpleaños, como una suma de fragmentos del mundo natural y animal. Esa transformación tan esperada, tan central en su poética, parece tener lugar, en las últimas páginas de *Composita solvantur*, a través de un ritual místico e infantil, que lleva a «rotar sobre sí mismo», adhiriéndose al movimiento de átomos y cuerpos celestes. Fortini puede alcanzar así, en la parte final de este libro, el «resultado, el residuo» de toda su existencia, y mostrarlo inerte: «Solo entendí la vida que era mi enemiga / y no el amor, que existe». Es a partir de esta certeza que, ante el deseo de desaparición como destrucción y desintegración que pertenece a los jóvenes y a al presente, puede condensar su propio legado:

Hubo un momento de bien.

De una vez por todas nos movió.

La mirada de Fortini ha llegado a reconocer esta partícula indestructible: el principio de la vida, al que obedecemos junto con la naturaleza y el universo. Este mínimo de bien es suficiente para dar sentido también al mal y las tragedias de la historia. No es posible disolverse: este momento de bien permanece, con su carga generativa. No es posible «retirarse» de este movimiento de perpetuación de la vida. El sí de Fortini es firme y sólido. Arraigado en la plenitud de los gestos cotidianos, como en los «consejos» con el que da su legado a la posteridad, indicando una posibilidad de resistencia: «comer en las mesas de las pérgolas». / Meditar en la historia / que se convierte y la victoria / que te dispersa dentro de ella. Beber / lo que te gusta y así sucesivamente. Paren el auto / sobre las costas donde se puede ver el espacio».

FORTINIANA

«Ero ma sono»

Franco Fortini

tra dissolvenza e resistenza

Franca Mancinelli

3 FEBBRAIO 2020 31 GENNAIO 2020

Intervento presentato al convegno «...un intellettuale, un letterato, dunque un niente». Eredità di Franco Fortini, a cura di Salvatore Ritrovato, Antonio Tricomi e Riccardo Donati, Urbino, 21 novembre 2017.

Siamo tutti eredi inconsapevoli di una grande ricchezza, quella del nostro Novecento poetico e, in generale, della nostra tradizione umanistica. È un'eredità aperta; sta a noi riconoscerla e conquistarla, come diceva Eliot, attraverso un duro lavoro per percepire il passato non solo in quanto passato ma anche nella sua presenza.¹ Ereditare, scoprirsi a un tratto depositari di un bene, di una riserva di senso, apre alla gioia del riconoscersi parte di una famiglia più grande, in cammino in un comune orizzonte. Ereditare significa anche ricevere un compito.

Come avviene il passaggio tra le generazioni, come il lascito di una vita viene donato a un'altra: che cosa resta e che cosa svanisce, cosa è destinato a durare e cosa a dissolversi. Questo è un tema fondamentale per Franco Fortini: ha generato la sua più alta poesia, *Composita solvantur*, il suo libro testamento, ma anche *Paesaggio con serpente*, *Questo muro*, e altri testi e brani che si stagliano incandescenti nelle precedenti raccolte.

Fortini è un autore che ha avuto una chiara consapevolezza del proprio valore, e del compito che gli imponeva nei confronti del proprio tempo e, soprattutto, del futuro. Per questo il suo sguardo si è rivolto spesso ai giovani, confidando in una continuità possibile, in una effettiva utilità delle sue parole. La sua disponibilità a porsi in ascolto delle voci dei più giovani, ha depositato semi nelle pagine, uniti a quelli lasciati attraverso la sua scrittura poetica e saggistica. Interessante a proposito la testimonianza di Milo De Angelis:

Un uomo capace, anche di fronte a un ragazzo di diciotto anni qual ero io, di passare ore e ore a impazzire o a adirarsi per un verso. Io andavo lì, un pomeriggio alla settimana, in via Legnano 28. Erano famose le collere di Fortini su un *enjambement* zoppicante, su un aggettivo sbagliato o banale, o "immotivato" come diceva lui. Per lui da una falla, da una "pecca" [...] sembrava che dipendesse non solo la fine del mondo, ma anche la felicità di chi passava fuori dalla finestra, come se ci fosse una relazione sotterranea tra la riuscita di un testo e la gioia del primo venuto. Questo creava una dimensione da fine del mondo. Quindi c'era timore ma anche grande ammirazione per questa capacità di penetrazione del testo: da un dettaglio si risaliva a un corpo vivente. Per me è stata una grande lezione di poesia.²

Questo legame tra la parola e una verità che attende di essere pronunciata, come rispondendo a un appello inderogabile, passa a De Angelis che riconosce in Fortini un «maestro letterale, sul foglio»,³ per poi ripensare questo rapporto, sottolineando in un'intervista più

6.

Artículo con coautoría única.

Datos de publicación:

Franca Mancinelli, *Voci della presenza* di Rossana Abis, «Poesia», XXIII, n. 326, mayo 2017, p. 76.

Resumen:

Estos textos nacen de una experiencia de poesía vivida como un ejercicio instintivo de ascetismo, práctica espiritual. Se alimentan del pensamiento, de auscultaciones y vigiliass, de una meditación lúcida y febril. Inclinandose constantemente más allá de sí misma, Abis busca aquellos estados particulares en los que es posible acoger el ritmo interno de las cosas y entrar en vibración con él. Así llegan «las voces de la presencia», la realidad vuelve a su misterio, a su nacimiento incesante. Herederos de ese vínculo mágico entre la palabra y la realidad de que su tierra, Cerdeña, vive en la tradición de los “Bregbus”, estos versos se conectan a esa fuerza ancestral capaz de transformarnos, de determinar las cosas.

Rossana Abis

Voci della presenza

Non è facile sintonizzarsi sulle frequenze della poesia di Rossana Abis, così alte da creare attorno uno spazio di attesa perché la parola sprigioni tutta la potenza da cui è stata generata. Per questo ogni verso sorge sulla pagina come dilatato nel bianco, lasciando spazio al silenzio, "voce maestra che interviene", in un ritmo naturale e necessario quanto il respiro.

Questi testi nascono da un'esperienza della poesia vissuta come istintivo esercizio di ascesi, pratica spirituale. Si nutrono di pensiero, di auscultazioni e veglie, di un meditare lucido e febbrile. Costantemente sporta oltre se stessa, Abis è alla ricerca di quei particolari stati in cui è possibile accogliere il ritmo interno delle cose ed entrare in vibrazione con esso. Allora giungono "le voci della presenza", la realtà è restituita al suo mistero, alla sua nascita incessante. In questo atto di fedeltà e di tensione verso l'origine, la poesia è ciò che è più prossimo a una lingua primordiale, che precede e sta oltre le parole, nel contatto con la vita stessa. È nostalgia di appartenenza a una totalità che può ancora affiorare "quando cediamo il passo / a ciò che realmente ci sostiene", quando lasciamo che la nostra individualità si dissolva per tornare a essere la "buona presenza onnisciente / dispersa e ritrovata in ogni luogo".

Il cammino percorso dai primi testi a questa silloge inedita è nell'aumentata capacità di abitare la materia della parola proprio mentre si misura



con l'ineffabile e con l'invisibile. Rispetto alla sua precedente raccolta (*La cifra del nulla*, Zonza editori, Cagliari 2007), la lingua ha preso pienamente corpo, un corpo che vive di percezione, e si fa evanescente tramite della visione. Per una poesia come questa che nasce da una condizione di spossamento e di vacanza dell'io, accogliendo la fitta trama delle voci, il lavoro deve essere stato nel riconoscersi e fondersi dentro una propria voce. Forse è anche per questo che sulla pagina arriva così scandita, in una dicitura nuda e concentrata sul singolo verso, come rispondendo a un'armonia nascosta nelle cose: "Si va a capo / attratti da un gesto / da una luce che appare / improvvisa / e

scompare nella nebbia". Questo rapporto con un mistero che affiora dalla realtà ai suoi "occhi infallibili" attraverso un'attenzione potenziata, conferisce ai suoi versi la forza trasparente dei cristalli.

Il dato biografico è fin dai primi testi polverizzato da un'ansia di oltranza e da una ricerca di verità che coinvolge le fondamenta dell'essere. Eppure il punto di partenza resta affidato al corpo, al "muto / approssimato / intraducibile / sentire", come tramite di conoscenza. In questa direzione sono maturati i testi di questa silloge, superando il rischio di una parola sospesa nell'astrazione che apparteneva a una parte del libro precedente, debitore di un'esperienza intellettuale sorta attorno alla faglia da cui scaturisce la propria esistenza (Placido Cherchi, nell'ampio saggio introduttivo, ne ha tracciato le coordinate nei termini di un pensiero sciamanico-gnostico e ha riconosciuto, con Julian Jaynes, la natura "bicamerale" di questa visione poetica).

Eredi di quel legame magico tra la parola e la realtà che la sua terra, la Sardegna, vive nella tradizione dei Brebus, questi versi attingono a quell'ancestrale forza capace di trasformare noi stessi, di determinare le cose. La forma contratta e memorabile che assumono a volte i testi può discendere da qui, come anche dalla tradizione degli *Impromptus*, pratica di presenza viva che accoglie un bagliore e gli dà fiato.

Franca Mancinelli

7.

Artículo con coautoría única: prólogo a un libro de poesía.

Datos de publicación:

Franca Mancinelli, Prólogo a Daria De Pellegrini, *Spigoli vivi* (Interno Poesia, Milano 2017), pp. 5-6.

Datos del libro:

Páginas: 84

ISBN: 9788894208450

Sitio web: <https://internopoesialibri.com/libro/spigoli-vivi/> Premio de poesía “Città di Legnano-Giuseppe Tirinnanzi 2018”

Resumen:

Estos poemas se graban en el lector como «bordes afilados»: recuerdan un contacto con la parte de la realidad que tendemos a olvidar, a evitar, de la que generalmente nos defendemos. El espacio en el que somos guiados es, de hecho, el más cotidiano y familiar, hostil por un dolor que pertenece a la naturaleza misma de las cosas. Pequeñas piezas de una novela autobiográfica emergen de la soledad del presente, percibido como un “residuo” de la vida pasada. En el centro está la relación entre una hija y una madre inválida. La proxémica entre estas dos figuras se compone de «bordes afilados» a lo largo de los años, oposiciones radicales e instintivas que se resuelven en una identidad sutil: no solo en el presentimiento de un destino común, sino también para el reconocimiento de una herencia aceptada en la propia mirada.

Daria De Pellegrini

SPIGOLI VIVI



INTERNOPOESIA

PREFAZIONE

di Franca Mancinelli

Queste poesie si incidono nel lettore come «spigoli vivi»: richiamano a un contatto con la parte della realtà che tendiamo a dimenticare, a scansare, da cui siamo solitamente difesi. Lo spazio in cui siamo condotti è infatti quello più quotidiano e familiare, reso ostile da un dolore che appartiene alla natura stessa delle cose. Lo sguardo di Daria De Pellegrini è educato a riconoscerlo nelle vicende di ogni giorno, negli interni domestici, come nel paesaggio devastato, stagnante, in cui rispecchia la propria vita. “Guasto” e rovina sono condizione stessa dell’esistenza: ciò che si salva è finzione, come le “luccicanti foglie di una palma di plastica”. La scrittura si origina da una sorta di sorda e tenace accettazione, come per un’immersione piena nella materia della realtà, mai immaginata o metaforizzata, sempre connessa a un’esperienza vissuta attraverso le fibre del proprio corpo. Fondamentali sono alcuni gesti attraverso cui il soggetto attinge a una forza basica, di resistenza, presente nella natura: immerso in «faccende / diciamo domestiche» o zappando, estirpando erbe, ritrova il contatto con un fare che libera e ricongiunge a una riserva di energia. Nascono così questi versi, affidandosi al ritmo che germoglia dalle cose e dalle vicende della giornata, dono insperato come “la silene che una donna si china a raccogliere da una frana”. Tanto più è cupa e senza scampo la scena, tanto più si innesca la

8.

Artículo con coautoría única: prólogo a un libro de poesía.

Datos de publicación:

Franca Mancinelli, Prólogo a Antonella Palermo, *La città bucata* (Interno Poesia, Milano 2018), pp. 5-6.

Datos del libro:

Páginas: 84

ISBN: 9788885583085

Sitio web: <https://internopoesialibri.com/libro/la-citta-bucata/>

Resumen:

La città bucata [*La ciudad agujerada*] de Antonella Palermo es el mapeo de una geografía interna llena de fallas y distancias que abren brechas que son aún más dolorosas ya que lo que está en juego es la posibilidad de un vínculo con el otro. Esta relación con el tu se busca constantemente, más allá de la sensación de extrañamiento y pérdida que se repite en los eventos, con esa fuerza tenaz y siempre intacta de aquellos que están listos para luchar indefensos, «con planchas desnudas / con el alma a la vista».

Su necesidad de base no se detiene a las deficiencias del otro, a las profundas cavidades del suelo otorgado. Al igual que la ciudad donde se encontró viviendo, Roma, que aparece varias veces en estos poemas, no como un simple fondo sino una vibración que atraviesa los sedimentos de los siglos y llega a sus versos.

En la última parte del libro, las fracturas emocionales y las heridas que conforman la retina de su mirada son superadas por una conciencia plena que olvida la ira, renuncia a la batalla y recupera la fuerza y reconoce lo que le pertenece: «honra las espinas».

Antonella Palermo

LA CITTÀ BUCATA



PREFAZIONE

di Franca Mancinelli

La città bucata di Antonella Palermo è la mappatura di una geografia interiore costellata di faglie e distanze che aprono vuoti tanto più dolorosi quanto a essere in gioco è la possibilità di un legame con l'altro. Questo rapporto con un tu è cercato costantemente, oltre il senso di estraneità e di perdita che si ripresenta nelle vicende, con quella forza tenace e sempre intatta di chi è pronto a combattere inerme, «a ferri scoperti / con l'anima a vista». Il proprio bisogno di fondamento non arretra di fronte alle mancanze dell'altro, alle cavità profonde del terreno che gli è concesso.

Proprio come la città in cui si è ritrovata a vivere, Roma che più volte compare in queste poesie, non semplice sfondo ma vibrazione che attraversa i sedimenti dei secoli e raggiunge i suoi versi. Scrivere è per Antonella Palermo accogliere questo ritmo sotterraneo, questa energia ancestrale che affiora nel ritorno ai luoghi originari, al suo Sannio di «tribù e muggiti», in quella dimensione agreste dove si rivela pienamente la sua identità di donna «ubriaca e guaritrice», fedele a una carica ferina, a un eros vitale e terrestre. È proprio in questa sezione conclusiva del libro che fratture e ferite emotive, che costituiscono la retina stessa del suo sguardo, vengono oltrepassate da una consapevolezza piena che scorda la rabbia, dimette la battaglia e nella forza riguadagnata riconosce ciò che le appartiene, «onora le spine».

9.

Artículo con coautoría única: prólogo a un libro de poesía.

Datos de publicación:

Franca Mancinelli, Prólogo a Orso Tosco, *Figure amate* (Interno Poesia, Milano 2018), pp. 5-7.

Datos del libro:

Páginas: 68

ISBN: 978-88-85583-24-5

Sitio web: <https://internopoesialibri.com/libro/figure-amate/>

Resumen:

Los poemas de *Figure amate* [*Figuras amadas*] fueron escritos en el verano de 2015, cerca de la experiencia autobiográfica de la que pocos meses después se generaría la redacción de la novela *Aspettando i naufraghi* [*Esperando a los náufragos*] (minimum fax 2018): la hospitalización en un *hospice* del padre del autor, su cuidado, su desaparición. La escritura procede entre la necesidad de narrar, la recopilación de “notas al margen” de los últimos días de vida del padre y los relámpagos de su nervio lírico y metamórfico. Como en un diario en versos donde las agujas y las palabras se confunden, Orso Tosco llega a un acuerdo con un «amor irremediable», que es también dolor y no permite escapar. La única dimensión es la de un ahora fragmentado en momentos, en acciones hechas para sobrevivir, «para salvarse un minuto más». Escribir es la posibilidad de continuar amando y dando vida a lo que está sucediendo, acogiendo la necesidad de cada cosa de ser dichas, por última vez.

Orso Tosco

FIGURE AMATE

Prefazione di Franca Mancinelli



INTERNOPOESIA

PREFAZIONE
di Franca Mancinelli

Chi conosce Orso Tosco attraverso il suo libro d'esordio, *Aspettando i naufraghi* (minimum fax 2018), riconoscerà in questa sua silloge la corrente lirica e visionaria che scorre in tutto il romanzo, non soltanto nelle parole del giovane protagonista, Massimo, scrittore che accudisce il padre in un hospice, ma di tutti gli altri personaggi, sospesi in questa condizione tra la vita e l'oltre. Ogni volta che la fine si fa prossima o che irrompe con la sua carica devastante, la vita si accende di una sfolgorante bellezza, come una favola che chiede di essere narrata, al di là di ogni probabilità di salvezza, "usando la speranza" che resta, ritrovando nella parola quella carica creaturale che è impersonata nel folle santo e poeta Gramigna, animalesca e sacra presenza che attraversa le dimensioni interstiziali e riaffiora nel mondo, guidando gli altri attraverso la sapienza che viene da quel luogo che chiama «il tempo dopo il tempo oppure la scarica dell'amore». Pazienti, familiari e personale dell'hospice, nei loro rituali di congedo dalla vita, nel desiderio di conservare il significato e la bellezza, sono una piccola cellula di resistenza, contro l'orda muta e annientatrice dei «naufraghi» che si espande cancellando ogni traccia dell'umano, in uno scenario apocalittico che traduce, sul piano collettivo ed epocale, ciò ogni lutto porta con sé: la negazione del nucleo più autentico e riposto del sentire che il dolore rende irraggiungibile e consegna alla paralisi e al silenzio, a